أصل وفصل حكاية ضياع البلاد

الدكتورة لطفية إبراهيم برهم*

الملخص

يتخذ هذا البحث من رواية (أصل وفصل) للكاتبة الفلسطينية (سحر خليفة) متناً له، مركّزاً على الخطاب السردي للحكاية الكبرى، حكاية ضياع البلاد عبر سيرة عائلة فلسطينية عريقة كما روها الجدّات أو الأمهات أو المصادر التاريخية؛ وبذلك تكون الرواية موازاة فنية لواقع تاريخي محدّد بنهاية الثلاثينيات، فترة اندحار تركيا، وبدايات الانتداب البريطاني، وتغلغل الكيان الصهيوني في فلسطين.

وقد تمت معالجة بناء الحكاية عبر محاور رئيسة هي: الحكاية والراوي: الحكاية الأولى/شهرزاد تحكي، والنص يكتب، والحكاية الثانية: حكاية الخروج، وهي حكاية الابنة (وداد)، والحكاية الثالثة هي حكاية الولدين (وحيد)، و(أمين)، وزمن الحكاية، والحكاية ــــ حكاية مكان.

كلمات مفتاحية: بناء الحكاية، بناء الواقع رمزياً، الزمن الحكائي، الحكاية ــــ حكاية المكان .

المقدّمة

يشتغل هذا البحث على رواية (أصل وفصل) للكاتبة الفلسطينية (سحر خليفة)، معالجاً بناء حكاية ضياع البلاد عبر سيرة عائلة فلسطينية عريقة، متوقفاً عند شخصياتها الرئيسة، وزمانها، ومكانها.

وإذا كان زمن القصة يرتدّ إلى بدايات الانتداب البريطاني على فلسطين، ويتوقف عند سنة ١٩٣٧، فإن ارتداده يعرض قضيتين مهمتين، أولاهما أن الكاتبة تعيد قراءة تاريخ فترة لم تكن شاهدة عليها معتمدة البحث والتوثيق وذكر المصادر التاريخية والأدبية، حتى تكون التجربة المرصودة ذات مصداقية، وثانيتهما أن التاريخ يعيد نفسه، وأن الفلسطينيين يعيدون الأخطاء نفسها، وبذلك يكون الخطاب الروائي المحكوم بشروطه التاريخية، والذي لا يمكننا أن نعدّه نصاً تأريخياً أو توثيقياً، دعوة من الكاتبة لتأمل صورة الماضي، ومساءلته، واستجوابه في أكثر من سياق بما في ذلك الكتابة الروائية؛ لنفيد منه في توجيه السؤال للواقع، وقراءة التفاعلات الراهنة .

---

* أستاذة في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٠٢/١٥هـ.ش= ٢٠١٢/٠٥/٤م   تاريخ القبول: ١٣٩١/٤/٢٥ هـ.ش = ٢٠١٢/٠٧/١٥م

أهمية البحث والهدف منه:

تكمن أهمية البحث في أنه يركّز الضوء على رواية يتلاقى فيها التاريخ والفنّ والدلالة تلاقياً عضوياً، يعمّق وعي القارئ بالواقع المؤلم: المحنة؛ ليشحذ همّته للنضال من أجل التغيير.

أما الهدف منه فيتحدّد بالكشف عن تقنيات بناء الواقع، وتشكيله على نحو رمزي موازٍ له في الحكاية التي تحكيها الراوية لأبناء الأجيال التي لم تشهد هذه الفترة المفصلية في تاريخ فلسطين.

مفهوم الحكاية:

للحكاية ثلاثة مفاهيم متباينة، أوّلها: دلالة الحكاية على المنطوق السردي؛ أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث، وثانيها: دلالة الحكاية على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخييلية التي تشكّل موضوعَ ما يُروى، وعلاقاته المختلفة، وثالثها: دلالة الكلمة على حدث لا يُحدّد بالحدث الذي يُروى، بل بالحدث الذي يقوم على أن شخصاً ما يروي شيئاً ما: إنه فعل السرد متناولاً في حدّ ذاته[١] .

إنّ هذا البحث يشتغل، أساساً، على الحكاية بمعناها الأكثر انتشاراً؛ أي على الخطاب السردي بوصفه نصاً سردياً، وهو خطاب لا يُحلّل إلا بدراسة العلاقتين المحدّدتين بالعلاقة بين الخطاب والأحداث التي يرويها (الحكاية بمعناها الثاني) من جهة، والعلاقة بين هذا الخطاب نفسه والفعل الذي ينتجه حقيقة أو تخييلاً (الحكاية بمعناها الثالث) من جهة أخرى، والذي أطلق عليه (جنيت) اسم السرد، بينما أطلق اسم القصة على المدلول أو المضمون السردي[٢].

فالحكاية سرد كتابي أو شفوي يدور حول موضوع معيّن[٣]، ويطلعنا على الأحداث التي يرويها من جهة، وعلى النشاط الذي يُفترض أنه أنتجها من جهة ثانية؛ أي أن معرفتنا بهذا النشاط، وبتلك الأحداث لا يمكن إلا أن تكون معرفة غير مباشرة، يتوسط لها حتماً خطاب الحكاية؛ أي أن القصة والسرد لا يوجدان إلا بوساطة الحكي، والعكس صحيح أيضاً؛ لأن الحكاية؛ أي الخطاب السردي، لا

---

[١] ــ جيرار جينيت، **خطاب الحكاية: بحث في المنهج**، ص٣٧.

[٢] ــ **المصدر نفسه**، صص ٣٨ ــ ٣٩.

[٣] ــ سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)**، ص٧٢.

يمكنها أن تكون حكاية إلا لأنها تروي قصة، وإلا لما كانت سردية، فهي تعيش بوصفها سردية، من علاقتها بالقصة التي ترويها، وتعيش، بوصفها خطاباً، من علاقتها بالسرد الذي ينطق بها .

فتحليل الخطاب السردي هو دراسة العلاقات بين الحكاية والقصة، وبين الحكاية والسرد، وبين القصة والسرد بوصفهما يندرجان في خطاب الحكاية الذي تصنف مسائله في ثلاث مقولات هي: مقولة الزمن التي تعبّر عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب؛ أي العلاقات الزمنية بين الحكاية والقصة، ومقولة الجهة أو الكيفية التي يدرك بها السارد القصة، أو التي يبدو بها السرد نفسه، ومقولة الصيغة؛ أي نمط الخطاب الذي يستعمله السارد(١).

وقد ميّز (جنيت) بين القصة، والحكاية، والسرد، فالقصة مجموع الأحداث المروية، والحكاية هي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يرويها، والسرد هو الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب؛ أي واقع روايتها بالذات(٢)؛ أي أن (جنيت) أطلق اسم الحكاية على الدال، أو المنطوق، أو الخطاب، أو النص السردي نفسه، واسم السرد على الفعل السردي، المنتج، وبالتوسع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخييلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل، وهذا يعني أنه لا يمكن دراسة الحكاية مفصولة عن الخطاب الذي تتأتّى به وفيه، فهي مقوّم من مقومات القصة؛ إذ يمثل مضمونها القصصي الذي تؤديه الأحداث القائمة على التتابع سواء أكانت واقعية أم متخيلة، وتنهض بهذه الأحداث شخصيات في زمن ومكان معيّنين(٣)؛ وبذلك يكون (جنيت) قد ضيّق مجال السرديات بحصر موضوعها بصيغة السرد (الخطاب)، يقول: (الخاصية الأساسية للسردي (السردية) توجد في الصيغة، وليس في المحتوى. إذ لا وجود للمحتويات الحكائية. هناك تسلسل أفعال أو أحداث، قابلة لأن تتجسّد من خلال أية صيغة تمثيلية)(٤)، على عكس السيميوطيقيين الذين يركّزون على المحتوى الحكائي؛ لأن الهدف من

---

١ ــ جيرار جينيت، **خطاب الحكاية : بحث في المنهج**، صص ٣٩ ــ ٤٢.

٢ ــ جيرار جنيت، **عودة إلى خطاب الحكاية**، ص ١٣ .

٣ ــ محمد القاضي، وآخرون، **معجم السرديات**، ص ١٤٨ .

٤ ــ سعيد يقطين، **قال الراوي : البنيات الحكائية في السيرة الشعبية**، ص١٦ .

التحليل السيميوطيقي للسرد (الحكي) هو الإمساك بالمعنى أو الدلالة بغض النظر عن مختلف التجليات (التعبير) الذي يتخذها[١].

فالحكاية، إذن، إجراء نميّز به بين القصة (مادة الحكي)، والقصة بوصفها نوعاً أدبياً له أصوله وفروعه المتعددة والمتنوعة في آن، وتميزه من (المحكي) بوصفه مظهراً سردياً للقصة (المادة)[٢]؛ إنها مجموعة من الأحداث، أو من الأفعال السردية تتوق إلى نهاية؛ أي أنها موجهة نحو غاية، هذه الأفعال السردية تنتظم في إطار (سلاسل)، تكثر أو تقلّ حسب طول الحكاية أو قصرها، وكل سلسلة يشدّ أفعالها رباط زمني ومنطقي[٣].

بناء الحكاية:

تبني الكاتبة (سحر خليفة) حكاية قصتها، حكاية ضياع البلاد؛ ضياع فلسطين، على ثلاث حكايات تؤثّث الفضاء الروائي بوصفه (المكان أو الأمكنة التي تقع فيها المواقف والأحداث المعروضة .. (الإطار: فضاء القصة) ومقتضيات السرد) [٤]؛ لتنسج الحكاية الأمّ، القصة الكبرى للمجتمع الفلسطيني في أواخر الثلاثينيات، فترة اندحار تركيا، وبدايات الانتداب البريطاني وتغلغل الكيان الصهيوني في فلسطين. هذه الفترة المحددة بالزمن المتأرجح بين حوافر تركيا المندحرة. وجيوش الحلفاء المنتصرة[٥].

ترصد الحكاية أرضية المجتمع الفلسطيني وتتوقف عند المقاومة، محدّدة أسباب إخفاقها بجهل المرأة الذي لا ينفصل عن الجهل المتفشي في البلاد، ومواقف الأنظمة العربية، والأسباب التي أدت إلى إضراب الـــ ١٧٥ يوماً، الذي وقع سنة ١٩٣٦، وضمّ مدناً تجارية فلسطينية كبرى هي: القدس، وحيفا، ويافا، ونابلس[٦]، مع أن تفاصيل الإضراب ونتائجه الوخيمة لم تكن الحدث الأهمّ في الرواية لأن الحدث الأهمّ فيها كان رصد أرضية المجتمع الفلسطيني الذي بلورت صورته **ثلاث حكايات** هي:

---

١ ـــ **المصدر السابق**، صص ١٤ ـــ ١٥ .

٢ ـــ محمد معتصم، **بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي**، ص ١٠ .

٣ ـــ عبد الفتاح كيلطو، **قواعد اللعبة السردية، ضمن كتاب الرواية العربية واقع وآفاق**، ص ٢٤٤ .

٤ ـــ برنس جيرالد، **قاموس السرديات**، ص١٨٢ .

٥ ـــ سحر،خليفة، **أصل وفصل**، ص١٣ .

٦ ـــ **المصدر نفسه**، ص٤٢٠ .

الحكاية والراوي: الحكاية الأولى/شهرزاد تحكي والنص يكتب

تتأمل الكاتبة في (أصل وفصل) أسباب إخفاق المقاومة الفلسطينية ممعنة النظر في الحدث الأكثر ألماً في التاريخ العربي الحديث، المتمثّل في النكبة؛ وبذلك تعطي الكاتبة وجهة نظر في التاريخ، لا تكتب ما شهدته، بل تكتب ما روته الجدّة زكية، وما أثبتته الوثائق من المصادر التاريخية والأدبية، مبتكرة النماذج الخاصة بالعمل الروائي، مقيمة صلات بينها وبين الواقع الروائي المستند إلى شروطه التاريخية المعروفة، منجزة فعلاً كتابياً نيابة عن غيرها .

إن حكاية الجدّة زكية القحطان، سليلة العائلة النابلسية الشريفة، المشهورة بأصالتها، والتي تكشف المستور بأسرار التنجيم، واختراق الغيب **حكاية مؤسِّسة:** أحلى راوية ورواية، امرأة أمية، وذكية، وموهوبة، وقوية، وتحبّ الحياة ...

بصيغة المتكلم، الراوي العارف بخفايا كلّ شيء، كلي الوجود، الواعي بذاته، الجدير بالثقة تبدأ الرواية بحكاية الجدة زكية القحطان؛ حكاية ضياع البلاد عبر صوت الراوي (الحفيدة): الشخصية المحورية: الأنا الساردة التي تسرد الأحداث من جهة، وتكون موضوعاً لهذه الأحداث من جهة ثانية، والتي دفعتها الأحداث إلى تحمّل الحياة والمقاومة الداخلية من أجل الابتعاد عن السقوط، من أجل البقاء والاستمرار في الوجود في زمن قلّ فيه الوجود، بعد موت الزوج بضربة بابور، سحبه إليه وفرم نصفه، وسرقة عمّها كبير العيلة؛ أشهر الأولياء المتدينين ميراثهم؛ ما تركه الزوج (المجيديات الذهبية والسبيكة الذهبية) .

وجدت الجدّة نفسها من غير مُعيل، فلجأت للعمل بالخياطة بدءاً من الرفو والترقيع، مروراً بخياطة القنابيز والبراقع، وصولاً إلى الشهرة بموضتها وأناقتها ودرزها النظيفة المخفيّة من دون حواشٍ مهملة أو قطعة نشاز .

بعد الزلزال الكبير الذي هزّ الدنيا في نابلس تهدّمت دار آل قحطان على مَنْ فيها، ومات كبيرها وهو شحاذ وأعمى ومقطوع بلا ذرية، ورثته الجدة زكية: ورثت من الدار غرفتين في وضع سليم قابل للسكن، وبابور طحين ...، سكنت مع أبنائها في هذه الدار[1]، مكافحة، قوية، صلبة، تمثّل الجيل الأول الأصيل الذي يعتزّ بقيمه وعاداته وتقاليده، كما تمثّل علاقاته مع الآخر؛ علاقاته مع الأبناء والمحيطين بها في أربع مدن فلسطينية، كان لحيفا حضور لافت فيها، في زمن خاص؛ زمن فاصل بين زمنين: زمن جعل صوت الراوية صوتاً مفرداً وجماعياً؛ صوتاً يسرد سرداً خاصاً، ويقاسم الآخرين

[1] ـــ سحر خليفة، **أصل وفصل**، ص٩ ـــ ٣١ .

تصوّراتهم، ويتراح عنهم في لحظة التأويل؛ وبذلك نتوقف في الرواية عند كاتب حقيقي وكاتب ضمني داخل النص، مستفيدين في هذا التوقف من أصحاب نظرية التلقي الذين كتبوا عن قارئ حقيقي وقارئ ضمني، وقارئ افتراضي[١].

الحكاية الثانية: حكاية الخروج

تتجلى **الحكاية الثانية في حكاية ابنة الجدة وداد** التي زوّجتها أمها من ابن شقيقها الثري رشاد[٢]، وهي حكاية رصدت التحولات النفسية، في محاولة بناء الذات بدءاً من مشاركتها في مظاهرة النساء، التي حرّكت في أعماقها نوعاً من مراجعة الذات التي لم تدم أكثر من دقائق[٣]، وصولاً إلى عملها ممرضة في المستشفى[٤]. تعكس الكاتبة في هذه الحكاية حالات نفسية مضطربة للشخصية الروائية، وتشدّها إلى أسبابها الاجتماعية، تلك الكامنة في العلاقات، وتتجلى على مستوى السلوك الشخصي. في هذا الإطار يمكن التركيز على حالة شديدة الخصوصية في الرواية، وهذا يعني أنها غير موجودة في الحياة الواقعية، إنها الحالة التي تعكس توتر العلاقة بين الابنة وداد، وأمها زكية؛ علاقة غير سوية تنبئ عن إخفاق تربية تراكمت في النفس البشرية، وتحولت مع مرور الزمن إلى عقدة الإحساس بالدونية وبالنقص وباللا جدوى وفقدان القيمة، إلى أن تمّ التحوّل في بنية الشخصية بعد أن عملت ممرضة في المستشفى، وهو تحوّل بدأ بالتساؤل: (بدأت تتساءل ما الدنيا؟ بدأت تتساءل ما نفع الأهل؟ بدأت تتساءل عن معنى الأمّ والأمومة. أمها صارت بالنسبة لها مثل الغولة. صارت تكرهها من الأعماق. صارت تحسّ أنها السبب بما حلّ بها. فلو كانت تحسّ بآلامها هل كانت تدعها تتعذّب وهي تعلم أن ذلك الزواج ليس زواجاً بل صفقة. بدأت تفهم معنى الصفقة. بدأت تفهم أن الأمور ليست كما تبدو على السطح. الأم ليست منزّلة والأهل ليسوا سند الظهر، والزواج غلط والناس غلط والدنيا غلط . بدأت تتململ وتتمرّد ..)[٥].

وداد هي الشخصية المتميّزة التي سرعان ما بدأت الظروف الجديدة تؤثّر فيها، وتخرجها من حياتها الروتينية، فقد رفضت صفقة زواجها من رشاد ابن خالها، وكرهته من الأيام الأولى للزواج، ثم تركت

---

١ ــ محمد القاضي وآخرون، **معجم السرديات**، ص٣١٤ ــ ٣٢٠ .

٢ ــ سحر خليفة، **أصل وفصل**، ص١٠٥ ــ ١٠٦ .

٣ ــ **المصدر نفسه**، ص١١٥ ــ ١١٨ .

٤ ــ **المصدر نفسه**، ص٣٦١ ــ ٣٦٤ .

٥ ــ **المصدر نفسه**، ص١٠٨ .

البيت في حيفا، وهربت إلى القدس؛ لتكون برفقة ليزا الناشطة الاجتماعية، والسياسية، المتعاطفة مع الشعب الفلسطيني، التي أخذتها معها إلى كلّ نشاط اجتماعي أو سياسي[١]، وخلقت منها إنسانة واعية مثقّفة، فعّالة، مغايرة، وتابعت وداد في صقل شخصيتها والتحرّر من قيود الأسرة والعادات والتقاليد بعد عودتها إلى بيت العائلة، وانفصالها عن رشاد، والعودة لتعيش مع أمها في نابلس. لقد أخذت تفكّر في مستقبلها وفي كيفية توفير مصدر المعيشة لها ولمولودها الجديد الذي يتكوّن، وبعد إخفاق مشروعها مع صديقتها في فتح صالون حلاقة قررت الالتحاق بدورة التمريض، والعمل الذي حقق لها وجودها؛ وبذلك تكون وداد شخصية بارزة، خرجت من بوتقتها الصغيرة، وتحرّرت من عاداتها وتقاليدها، وأعلنت موقفها، وتمرّدت على قرارات غيرها؛ لتقرر مجرى حياتها بنفسها.

وهما **حكايتان تقابلهما حكاية ليزا الفلسطينية**، المسيحية، المتنوّرة، بوصفها نموذجاً مختلفاً عن زكية ووداد؛ حكاية ليزا تتلخّص في أنها امرأة في أواخر العشرينيات من عمرها، وهي من القدس، وربما تبدو أكبر من سنّها ببضع سنوات، بسبب التعليم والانفتاح على الدنيا، وزيارتها لعدد من المدن، مثل: لندن وباريس وواشنطن ـــ متعلّمة، ومثقّفة، ومتحرّرة، وواعية، تؤمن بأن تعليم البنات أساس الأمة، مؤكّدة هذا الإيمان بقول"هدى شعراوي": إن المرأة مثل الرجل، فاتحة السياق على المساواة بين الرجل والمرأة، وقول (قاسم أمين): المرأة أصل العيلة، وأصل التغيير[٢].

تعمل ليزا مع الجمعيات النسائية طوال أسابيع؛ لتنظيم مظاهرة سلمية ضد الانتداب ووعد بلفور، هدف سياسي واضح، لكن في عمقه بوادر تحركات نسوية؛ هدف له أكثر من بُعْد، ونضال على جبهات عدّة . انطلقت المظاهرة من وسط مدينة القدس بقيادة رئيس البلدية وبعض الوجهاء ورجال الدين وشيخ الأقصى. كان الاتفاق على أن تكون مظاهرة سلمية من دون هتافات ولا اشتباكات ولا تحرّش ...، كانت تلك المرة الأولى التي تخرج فيها النساء من بيوتهن للمشاركة بعمل وطني وهدف عام[٣]، وهو أمر مهم أرادت الكاتبة أن تثبته بالكلمة واللوحة، فاختارت صورة بالأبيض والأسود

---

١ ـــ **المصدر السابق**، ١١١ ـــ ١١٨ .

٢ ـــ سحر خليفة، **أصل وفصل**، ص٦٤ ـــ ٧٣ .

٣ ـــ **المصدر نفسه**، ص١١٤ ـــ ١١٥ .

لنسوة فلسطينيات حقيقيات تظاهرن في القدس أمام مبنى الحاكم الإنكليزي أيام الانتداب صورة للغلاف؛ غلاف الرواية، وهي صورة أخذتها الكاتبة من كتاب الدكتور " وليد الخالدي "، كما أشارت الكاتبة في الصفحة السابعة والخمسين بعد المئة[١]، وهو اختيار دالّ، يحمل في ثناياه أن الكاتبة تريد توثيق ما أوردته في روايتها عن مشاركة المرأة الفلسطينية في المظاهرات في تلك الفترة بالصورة، التي نرى فيها نماذج نسائية فلسطينية مختلفة، فثمة نسوة متحرّرات يرتدين التنانير والقمصان والبرنيطة، ونسوة متلفعات بالسواد لا يظهرن من وجوههن شيئاً، وهي صورة تؤكد مشاركة شرائح المجتمع الفلسطيني كلها في المظاهرة.

ليزا جريئة، تتقن اللغة الإنكليزية؛ لذا ترجمت بيان المرأة الذي ألقته رفيعة الجنجية (أم أحمد؛ مديرة مدرسة البنات قبل استقالتها، بوصف الاستقالة ردّاً احتجاجياً على الانتداب وسياساته)، باللغة العربية إلى اللغة الإنكليزية على الرجال؛ لأن النساء ــ برأي الست رفيعة ــ دقة قديمة، عقل مغلق، معظمهن أميات بلا تعليم ولا ثقافة[٢].

في حكاية ليزا قُدّمت شخصية ليزا بطريقة غير مباشرة؛ لأن الشخصيات الأخرى هي التي قدّمتها في الرواية، فبنات الأخ قلن: إنها ضيفتهن من القدس، والجدّة زكية أخذت ترسم أبعاد شخصيتها من وجهات نظر الآخرين، رشا تقول عنها: إنها الأستاذة ليزا[٣]، ووداد قالت لأمها: (هذي تقول: إن الواحدة منا لازم تكون متل الرجال، وتمشي في الشارع بلا غطوة)[٤]، والأخ رشيد يقول:(هذي أستاذة محترمة، ضيفة من القدس. أبوها علّمها أحسن تعليم. أبوها كان أحسن زبون وأحسن صاحب. مات من سنتين، وبعدما مات هاجرت مع أمها لأميركا عند أخوالها. ظلّت هناك شهراً أو شهرين وبعدين رجعت. قلت لها خلّيك في حيفا، الشغل في حيفا أحسن بكثير، لكن قالت القدس أحسن)[٥] .

---

١ ــ **المصدر السابق**، ص١٥٧ .

٢ ــ سحر خليفة، **أصل وفصل**، صص١٤٧ ــ ١٤٩ .

٣ ــ **المصدر نفسه**، صص ٦٣، ٦٤ .

٤ ــ **المصدر نفسه**، ص٦٥ .

٥ ــ **المصدر نفسه**، ص ٧٣ .

أما (السير آرثر)؛ الحاكم البريطاني فيراها امرأة، جميلة، ذكية، أنيقة [١]، في حين يراها (وايزمان) رأس الشرّ، بحبسها تُستأصل الحركة المناوئة للحركة الصهيونية؛ لذلك غضب الحاكم البريطاني قائلاً: (ليزا، ليزا، مَنْ هي ليزا ؟! أنت تضخّم من أعدائك. مَنْ يسمعك تقول ليزا ليزا يظنّ أن ليزا غولة مخيفة، وحش كاسر، مصّاصة دماء، سفّاح مرعب ومدمّر، وأنا لم أرَ إلا شابة لطيفة، جميلة، أنيقة، وبرنيطة)[٢]؛ أي أن كلاً من الشخصيات يراها من منظوره الخاص، ومن وجهة نظره الخاصة .

حكاية الولدين: ثورة عز الدين القسام، والشيوعية:

أما **الحكاية الثالثة فهي حكاية ولدي الجدة: وحيد، وأمين**؛ إذ انخرط الأول، وهو ابنها البكر، في صفوف ثورة عز الدين القسام، بينما أصبح أمين صحافياً يميل إلى الشيوعية . **فوحيد** بعد موت والده، ونهب كبير العائلة للمال الذي تركه والده مع أمه لإعالة إخوته، تكفّل مع أمه بإعالة الأسرة بعد تنكّر كبير العائلة، ورفضه إعادة الأمانة المالية التي كانت زكية قد ائتمنته عليها بعد موت زوجها[٣].

تزوج من ابنة خاله رشيد الثري، الذي عاد من السعودية بعد وفاة زوجته السعودية، واستقراره في حيفا، وعمل مع خاله الذي يملك (سرب مراكب بخارية تنقل الحمضيات إلى أوروبا وتعود محملة بالبضائع، وما لذّ وطاب من مأكولات)[٤]، وهو عمل كشف له أسراراً رهيبة حول عمليات تهريب اليهود للأسلحة والمهاجرين، وكيف أن خاله مثله مثل كثيرين من العرب يتواطؤون في عمالتهم ويساعدون اليهود، فقد كانت مراكب خاله العائدة من أوروبا تحمل معها الأسلحة المهربة لليهود، وفي كثير من المرات تنقل المهاجرين اليهود إلى فلسطين، الأمر الذي دفع وحيداً إلى أن يخرج من صمته ولا مبالاته وهو يرى ضياع الوطن وخيانة الكثيرين بمن فيهم خاله رشيد، وخاطب أمه (يمّه البلد تضيع، أرضنا، بلدنا، دورنا، رزقنا، يمّه اليهود أخذوا الدنيا، سماسرة الأرض لازم يموتوا)[٥]؛ لذلك تمرّد

---

[١] ـــ **المصدر السابق**، ص١٣٤ .

[٢] ـــ **المصدر نفسه**، ص ١٣٦ .

[٣] ـــ **المصدر نفسه**، صص ٢٧ ـــ ٣١ .

[٤] ـــ **المصدر نفسه**، صص ٣٥ ـــ ٣٦ .

[٥] ـــ **المصدر نفسه**، ص٢٨٩ .

على واقعه، وهجر بيته، وزوجته، وقرّر الانضمام إلى رجال المقاومة ضد الانتداب البريطاني بقيادة الشيخ عز الدين القسام؛ ليكون الأقرب إليه، وأمين سرّه ووريثه في العمل النضالي[١] .

أما **أمين** فقد اختار طريق العلم، تابع دراسته في القدس، وانخرط في الصحافة، والعمل السياسي، وتبنّى الأفكار التحررية الديمقراطية وعمل على ترويجها ونشرها، وساعد أخته وداد في المواقف الصعبة التي مرت بها، ووقف إلى جانب أخيه وحيد، وحاول جاهداً إنقاذه من المآزق التي أوقع نفسه فيها، وانتقد تصرفاته وانضمامه لثورة القسام؛ لأنه وجد أن العمل العسكري العشوائي غير المعدّ له عمل طائش، ومدمّر، وقد قال رأيه هذا للشيخ القسام في لقائه به [٢] .

عبر هؤلاء الأبطال تحكي خليفة ثلاث حكايات تنسج الحكاية الكبرى للمجتمع الفلسطيني: المرأة المضطهدة الأمية ممثلة بزكية، ووداد، تقابلها المرأة الذكية والمتعلمة ممثلة بليزا، مثلما يقابل المتدين ممثلاً بوحيد الشيوعي الذي يمثله أمين .

هكذا تسير الأحداث إلى استشهاد القسام، الذي كان أحد أسباب الإضراب الكبير[٣]؛ وبذلك تكون الرواية وثيقة وطنية مقاومة، وحقلاً معرفياً لفترة لم تكن الكاتبة شاهدة عليها، بل اعتمدت البحث والتوثيق وذكر المصادر التاريخية والأدبية، مستفيدة من تقنية التوثيق في هوامش الصفحات، فأشارت إلى مراجعها مثل مذكرات أكرم زعيتر؛ أحد قادة الإضراب، ومذكرات الأديب خليل السكاكيني، وكتب تاريخية أخرى، مشيرة إلى مراجعها؛ مصادر علمية، وشعرية لأبرز شعراء فلسطين: إبراهيم طوقان؛ لتثبت للقارئ أن ما يرد في الرواية ليس محض خيال، بل قاله من قبل دارسون وباحثون وشعراء، وها هي ذي الكاتبة تعيد قوله بأسلوب آخر، وهذا ما ألمحت إليه في التصدير، الذي أثبتت فيه قول (باسكال) الآتي (لا تقولوا لم أقل شيئاً جديداً، أسلوب ترتيب العناصر هو الجديد)[٤]، فالعبرة ليست في ما يقال، لكن في طريقة القول؛ أي أن الجدة لا تكمن في المعلومات، بل في

---

١ ــ **المصدر السابق**، صص ٣٧٩ ــ ٤١٠ .

٢ ــ **المصدر نفسه**، ص٢٢٦ .

٣ ــ **المصدر نفسه**، صص٤١١ وما بعدها .

٤ ــ **المصدر نفسه**، ص٥ .

الأسلوب. ثمة تشابه بين ما قاله (باسكال)، وما قاله النقاد العرب القدامى: (والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، (والمدني). وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير)[١].

والسؤال الذي نتوقف عنده هو: هل اعتمدت الكاتبة على هذه التقنية؛ لتعيد قراءة التاريخ بشكل روائي أم اعتمدت عليها؛ لتجعل التاريخ في متناول مَنْ ليس لديهم الصبر ولا الإمكانية على التنقيب في كتبه وآثاره، كأن الرواية ذاكرة مكتوبة لـــمَنْ لا مكتبات لديهم، ولا ذاكرة لهم هذا من جهة، ومن جهة أخرى تلفت الكاتبة الانتباه إلى مسألة مهمة مفادها أن التاريخ يعيد نفسه، وأننا نعيد الأفكار نفسها من دون أن نتعلم، أو أن نخترق سياقات التخلف، ومن دون أن يتجاوز أبطالنا تخبطهم في عالمهم المليء بالثغرات والعثرات؛ وبذلك تنسجم رؤية "خليفة" في هذه الرواية مع رؤيتها التساؤلية، التي تتحدّى بها الصمت، وتبدأ بالفضح، والكلام، والتساؤل عمّا وراء قشرة الواقع، متمثّلة موقف شهرزاد في القدرة على بناء الحكاية/الحكايات ـــ سواء أكان ذلك بالتعاقب أم التضمين أم التوازي ـــ؛ لتحافظ على استمراريتها، وهي حكاية تنهض على الإيحاء والإحالة في آن واحد، فاتحة السياق على ارتباط وثيق بمرجع الحكاية الثقافي والواقعي من جهة، وعلى آفاق التأويل من جهة ثانية .

زمن الحكاية:

الحكاية مقطوعة زمنية مرتين؛ لأن هناك زمن الحدث المروي، وزمن الحكاية (زمن الدال وزمن المدلول)؛ أي هناك ثنائية زمنية، أشار إليها المنظّرون الألمان بالمعارضة بين زمن القصة وزمن الحكاية[٢]، فزمن القصة هو زمن الحدث أو الأحداث، وزمن الحكاية الموجودة في فضاء روائي هو زمن قراءتها؛ أي الزمن اللازم لعبورها أو اجتيازها .

فدراسة زمن الحكاية تعني دراسة العلاقات بين زمن القصة وزمن الحكاية وفقاً لثلاثة تحديدات أساسية هي: الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة، والترتيب الزمني لتنظيمها في

---

[١] ـــ الجاحظ، **كتاب الحيوان**، ج ٣، صص ١٣١ ـــ ١٣٢ .

[٢] ـــ جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ص٤٥ .

الحكاية، والصلات بين المدّة المتغيّرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية، والمدّة الكاذبة (طول النص) لروايتها في الحكاية؛ أي صلات السرعة وصلات التواتر؛ أي العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية[١]، لكننا نرى أن زمن الحكاية هو زمن ثنائي: زمن كتابتها، وزمن قراءتها؛ لأنهما ليسا زمناً واحداً؛ لذا يمكننا القول: إن زمن القصة هو نهاية الثلاثينيات؛ إنه زمن سابق على ولادة الكاتبة، ويتوقف عند سنة ١٩٣٧، بينما يتحدد زمن الحكاية بزمن كتابتها، المؤرّخ بسنة ٢٠٠٩؛ زمن نشر الرواية، وزمن قراءاتها المتعاقبة؛ وبذلك تكون الكتابة تأسيساً لزمن جديد؛ تأسيساً للإبداع من حيث هو خلق، ونكون نحن أمام ثلاثة أزمنة في زمن واحد[٢]، فتكون الرواية شكلاً نوعياً للحظة تاريخية ممتدة، نحاول القبض عليها في محاولة الإمساك بالبنيات الجزئية وبالعناصر التركيبية للزمن؛ إذ يبدو السارد ــ المتكلم: حفيدة الجدة زكية، وفلسطين ــ الفضاء شخصيتين مؤشرتين على كون ممتد بلا حدود، وبين السارد وفلسطين تنتصب شخصيات تتحرك بالأحداث، وتحرك أحداثاً في فترة ما قبل التحوّل والتبدّل الهائل واقعياً في بنية المجتمع الفلسطيني؛ الفترة التي عادت الكاتبة في سرد أحداثها إلى الصورة بالأبيض والأسود في الألبوم.

تحتضن الحكايات زمناً ثابتاً محدّداً، منقطعاً عن الزمن الخارجي، ومتصلاً به في الوقت نفسه، حتى ليظن القارئ أن الحكاية الأولى رحم للحكايات اللاحقة، بعيداً عن حكايات مغايرة تفجّرها الوقائع الحية المعيشة، وهذا ما يختزل الحكايات كلها إلى حكاية واحدة هي حكاية ضباع البلاد، التي نعيش زمنها الروائي الذي لا يتوقف عن النموّ والتشكّل .

أما المفارِقات الزمنية، التي تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة[٣] فقد كانت أحد الموارد التقليدية للسرد في رواية (أصل وفصل)؛ الحكاية التي تقيّدت في تمفصلاتها الكبرى على الأقلّ بالترتيب الزمني للقصة: نهاية الاحتلال العثماني، وبدايات الانتداب البريطاني، ونكث العهود

---

[١] ــ **المرجع السابق**، ص٤٦ ــ ٤٧ .

[٢] ــ أحمد المدبني، **ثلاثة أزمنة في زمن واحد**، ص ١٨٩ــ ١٩٠ .

[٣] ــ جيرالد جينيت، **خطاب الحكاية**، ص٤٧ .

البريطانية للفلسطينيين، وتغلغل الصهاينة في المدن التجارية الفلسطينية، وبدء الصراع، والثورة، ثم الإضراب ...، كلّ ذلك تمّ بعلاقات زمنية ممكنة عن طريق استعادات ذاتية وموضوعية تحدّد بالسارد ــ الراوي، والمصادر التاريخية والأدبية، كما تمّ بالاستباق، بوصفه حركة سردية تقوم على رواية حدث لاحق أو ذكره مقدَّماً[1]؛ إذ بدأت الروائية بتنبّؤ جدها ــ التي تتقن لغة القمر، فتكشف المخبوء والغائب والمستبطن في أزمنة فوق الإنسان ــ بالنكبة قبل النكبة ببضعة أشهر: (... صورٌ ورموزٌ ومعانٍ لا نفهمها إلا حزراً، نحزر ما معنى ذاك الرمز وتلك الصورة. يعني العَلَم حين تهاوى فوق الرؤوس في برك الدم كان النكبة، فبكت ستي وقالت: راحت، ضاعت البلاد. وبدأت تبكي فحدّقت الأم وقالت: لا مش معقول!، فقالت ستي وهي ترمي بتلك المرآة: أقول لك راحت، ضاعت البلاد، والناس ياحرام متل النمل، والدم للركب، آه ياويلي، ورمت المرآة .

كان ذلك قبل النكبة ببضعة أشهر، وكنا ما زلنا نتفاءل، وكان العرب متل النمل، وجيوش زاحفة ...، كنا نظنّ أن القوة هي بالكثرة. كنا نظنّ أن العرب أقوى وأهمّ، مثل العيلة. لكنّ القمر قال قوله، وانكفأ العَلَم فوق رؤوس تغرق بالدم. هل كانت ستي تتخيّل ؟)[2].

وهكذا يتدفق السرد من الذاكرة في صورة استرداد لما وقع في زمن مضى؛ زمن ما قبل النكبة، ويمتد إلى تغلغل الكيان الصهيوني في فلسطين، لكن أهم سؤال يقود الحكاية يرتبط بالهوية، والاستمرار، والبقاء، وهو سؤال جوهري كان دافعاً على الاستمرار في بناء الحكاية المركزية؛ حكاية ضياع البلاد، التي تعبر بالحكاية من الذاكرة إلى الرواية، ومن الجدّات إلى الأحفاد، ومن الموت إلى الحياة .

الحكاية . حكاية المكان:

تكتب خليفة حكاية المكان بوصفها حكاية واقعية تعرفنا إلى البنية الاجتماعية لعائلة فلسطينية بعيداً عن الشعارات، وتقدم لنا المجتمع الفلسطيني بشكل واقعي منظور، مجسّد، وتعرض شخصيات بلدية شعبية من قاع المجتمع، وأخرى مثقفة، وثالثة سياسية ونضالية، بحيث يتمكن القارئ من العيش مع الشخصيات داخل أجوائها، فيرى فلسطين، كما هي، مجتمعاً حقيقياً فيه الحسن وفيه السيء، ويعجز عن تلمّس صوت الروائية من بين أصوات بعض شخصيات الرواية.

---

[1] ــ **المرجع السابق**، ص٥١ .

[2] ــ سحر خليفة، **أصل وفصل**، ص١١ .

تكتب هذه الحكاية من وجهة نظر مَنْ كانوا شهوداً عليها في تلك الفترة الانتقالية للبلاد: الجدة زكية، ومذكّرات مَنْ قاموا بالإضراب: أكرم زعيتر، ومحمد درّوزة، وخليل السكاكيني وغيرهم، والمصادر التاريخية والأدبية، إضافة إلى كتابات المؤرخين الإسرائيليين الجدد، فتبني حكاية مقنعة ومؤثرة، مليئة بالمحفّزات، خالقة توقعات مفتوحة على آفاق التأويل، التي تصل بين القصة الواقعية في الثلاثينيات، وما نراه على شاشات التلفاز في الوقت الراهن، حتى يخيّل إلينا أن قارئ هذه الرواية يعجز عن تلمّس الحد الفاصل بين الواقع والخيال، أو كأنه بعد سنوات طويلة من النكبة يعيش النكبة والصراع من أجل البقاء؛ ذلك لأننا نلمس في الكتابة الروائية تجدّد الرؤى، وتشكيلها؛ لتندرج في دوّامة الصراع والمراهنة على التاريخ والحياة.

إن عالم الرواية يبدو، على الرغم من مكانه وحدثه المحدّدين اللذين تصوّرهما الرواية تصويراً تفصيلياً تسجيلياً دقيقاً، رمزاً لدلالة أكبر من هذا المكان ومن هذا الحدث، بل قد يكون التحديد الزمني الخارجي للرواية عاملاً فعالاً في الارتفاع بالمكان والحدث المحدّدين إلى الدلالة الأكبر، فيصبح التسجيل في الرواية قوة تخييل؛ ذلك أن تدخل الكاتبة بملاحقة الواقع، وتسجيله، وصوغه في مواقف وشخصيات وأفعال وفضاءات وأزمنة تحاكي وتصف وتسرد منتقلة بين المدن الفلسطينية: حيفا، ويافا، ونابلس، والقدس، لا يلغي الطابع المتخيل في الرواية، بل لعله يضاعفه؛ ذلك أن تدخلها يُستشعر بوصفه حيلة فنية لتأكيد الحدث الروائي لا أكثر، ولأن المدخل الأساسي لفهم فعاليات الإنسان في تعامله مع الواقع هو مفهوم التجاوز، الذي يعني الاحتفاظ بالشيء المتجاوز من جهة مع وضع حدٍّ ورسم نهاية لحالته الأولى قبل عملية التجاوز، فإن رسم صورة فلسطين قبل النكبة: رسم الصورة بالحكايات الشعبية والسياسية لا يمكن أن تكون بديلاً من التاريخ الحقيقي؛ لأن التاريخ متاح في الكتب والوثائق، أما صنعة السرد: الأدب فتبعث بمخيلة التاريخ، وتعيده إلى الحياة بقراءة سردية جديدة .

الخاتمة

ـــ تأتي قوة الحكاية، بوصفها تقنية حكائية، من أنها تضع راوياً مفرداً أمام متلقٍ جماعي يلاحق حكايات متوالية، تعرّفه إلى حكاية مجتمع، وقصة شعب، لا مجرد قصة، أو تضع متلقياً جماعياً أمام راوٍ يوزّع الحكايات في خطاب سردي، ينطوي على حركة متواترة، تسلّم حدثاً إلى متلقٍ، ينتظر نهاية

الحكاية التي لا تنتهي، و لم تنته حتى الآن؛ لارتباط شهرزاد بالحكاية؛ بنسج الحكاية المرتبطة بالزمان والتحول والانتظار والترقب؛ وبذلك تتعيّن المتواليات الحكائية تقنية روائية، وتصوراً للعالم في آن، يفصل بين الفلسطينيين وخصومهم، كما يفصل بين زمن الانتداب والتغلغل الصهيوني، وآخر مشتهى هو زمن جديد كلي ينظر الإنسان منه إلى الحاضر والمستقبل؛ إنه زمن الحرية .

ـــ تسجّل الرواية، وتحكي، وتسرد آثار مرحلة انتقالية في حياة الإنسان الفلسطيني وسلوكه الخاص والاجتماعي، وآثار تداعياتها في الحياة والذاكرة والعلاقات والآمال والطموح، كما تراها (خليفة)؛ وبذلك تصوّر الرواية مرحلة جديدة يختلط فيها النجاح بالثروة والمشاريع الصهيونية، عاكسة القيم المتداعية؛ ليقوم السؤال كلّه في تبادلية الدلالة بين جيل الآباء والأبناء .

ـــ الإشارة إلى البعد المقاوم في الذات، والطاقة التحويلية التي تختزن الألم، وتصرفه في اتجاهات أخرى: العمل، وهذا ما تؤكده الشخصية الروائية وداد على مستويي المحكيين: محكي الذاكرة، ومحكي الحكاية تأكيداً يعكس تعبير خليفة عن إيمانها العميق بأن وعي المرأة جزء لا يتجزأ من الوعي السياسي؛ ذلك أن نضال المرأة الفلسطينية، والمحن التي مرّت بها، وتمرّ بها جزء من النضال السياسي الفلسطيني العام من أجل التحرير .

ـــ اختلاط الواقع الحقيقي بالواقع النصي الذي انبنى وينبني في ذهن " خليفة " وفكرها ونفسيتها؛ وبذلك لا تكون " خليفة ": الكاتب الواقعي في التحليل الروائي الشخصية الحقيقية، بل الشخصية الروائية: الكاتب الافتراضي، وهو اختلاط جعل الخطاب الروائي يقترب من الخطاب التاريخي بوصفه نوعاً من مقاومة المحو، ويبتعد عنه في الوقت نفسه؛ يقترب منه في تسليط الضوء على مرحلة انتقالية حاسمة في حياة الشعب الفلسطيني، ويبتعد عنه بوصفه انبثاقاً خيالياً للحكايات، متخطياً كل قوانين الكتابة؛ انبثاقاً للحكايات التي لا تكتسب قيمتها إلا من وجودها في السرد .

قائمة المصادر والمراجع

١. الجاحظ، **كتاب الحيوان**، تحقيق، وشرح: عبد السلام محمد هارون، ج ٣، بيروت ـــ لبنان: دار الجيل ودار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤٠٨ه ـــ ١٩٨٨ .

٢. جيرالد، برنس، **قاموس السرديات**، ترجمة: السيد إمام، ط١، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، ٢٠٠٣ .

٣. جنيت، جيرار، **عودة إلى خطاب الحكاية**، ترجمة: محمد معتصم، تقديم: د . سعيد يقطين، ط١، الدار البيضاء ــ المغرب: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠.

٤. جينيت، جيرار، **خطاب الحكاية: بحث في المنهج**، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر الحلي، ط٣، الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٣ .

٥. خليفة، سحر، **أصل وفصل**، ط١، بيروت ــ لبنان: دار الآداب، ٢٠٠٩.

٦. علوش، سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)**، ط١، بيروت، سوشبريس ــ الدار البيضاء: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥ .

٧. القاضي، محمد، وآخرون، **معجم السرديات**، إشراف: محمد القاضي، ط١، تونس، ولبنان، والجزائر، ومصر، والمغرب: الناشرون: دار محمد علي للنشر ، ودار الفارابي، ومؤسسة الانتشار العربي، ودار تالة، ودار العين، ودار الملتقى، ٢٠١٠.

٨. كيليطو، عبد الفتاح، **قواعد اللعبة السردية**، ضمن كتاب **الرواية العربية واقع وآفاق**، محمد برادة، ط١، لبنان ــ بيروت: دار ابن رشد للطباعة والنشر، ١٩٨١.

٩. المديني، أحمد، **ثلاثة أزمنة في زمن واحد**، ضمن كتاب: **الرواية العربية: واقع وآفاق**، محمد برادة ط١، لبنان ــ بيروت: دار ابن رشد للطباعة والنشر، ١٩٨١.

١٠. معتصم، محمد، **بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي**، ط١، المغرب ــ الرباط: منشورات دار الأمان، طبع هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة بالمملكة المغربية، ٢٠٠٧.

١١. يقطين، سعيد، **قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية**، ط١، الدار البيضاء ــ المغرب، بيروت ــ لبنان: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧.

دلالة العدول في صيغ الأفعال (دراسة نظريّة تطبيقيّة)

الدكتور غيّاث بابو *

الملـــخّص

يتناول هذا البحثُ ظاهرة العدول في صيغ الأفعال، الّتي شكّلتْ مَشغلاً ذا أهميّة بـــارزة لأصـــحاب الدّراسات اللغويّة والأسلوبيّة؛ فأعطوها بُعداً جماليّاً ودلاليّاً، وهذا العدول عن الصيغ الأصليّة للأفعـــال في السّياق النصّي، له أبعاد بلاغيّة، ومقاصد بيانيّة، يعمد إليه النّاظم، فيكشف عن وجه مـــن وجـــوه البيان الدّلالي الّذي يفاجئ المتلقي، ويثير دهشته، لمخالفته القواعد المألوفة في العـــرف النحـــوي؛ لأنّ التّركيب المعدول دلاليّاً، يؤدّي معنىً مخالفاً لما هو ظاهر، ممّا يحدو بنا إلى الوقوف على مفهوم العدول، وتحديد المصطلح في الدراسات النحوية والبلاغية، مع تلمس وجود مايقابـــل هـــذا المصـــطلح مـــن مصطلحات أخرى في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، وتحديد صوره وأنماطه في صيغ الأفعال، إذ إنّهـــا ظاهرة نحويّة، بلاغيّة، أسلوبية، تبرز وجهاً من وجوه جماليات العربية من قـــدرات فائقـــة في التعـــدد الدلالي.

والعدول مصطلح يقوم على مخالفة قواعد اللغة، نشأ بصورة مغايرة لما هو مـــألوف في الاســـتعمال المتعارف عليه، من خلال ملاحظة اللغويين تراكيب خالفت القاعدة الأصل.

كلمات مفتاحية: السياق، العدول، الدّلالة .

المقدّمة

تتركّب الجملة العربية وفق قواعد وقوانين منصوص عليها في كتب اللغويين، وقد ينحرف التركيب اللغوي عمّا هو معتاد ومألوف، بسبب سياقي ما، فيأخذ التركيب معنىً آخرَ هو الأساس غير المعـــنى الظاهر، فيتجاوزه إلى دلالات أخرى، ذات وظيفة بلاغية، لا تُفهم إلاّ من خلال القـــرائن الحاليـــة، والسّياقية.

---

* – مدرّس في قسم اللغة العربيّة، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، الحسكة، جامعة الفرات، سورية.

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٠٢/١٥هـ.ش= ٢٠١٢/٠٥/٤م تاريخ القبول: ١٣٩١/٤/٢٥ هـ.ش = ٢٠١٢/٠٧/١٥م

فالدراسات النحوية واللغوية ركّزت على استنباط القواعد التي تتعلّق بأقسام الكلام، وما يتعلّق بالجملة من مباحث، ومن ثَمّ تطبيقها على الكلام الفصيح من قرآن وشعر ونثر؛ في حين تجاوز علماء المعاني هذه الشكليّة، وهذه القواعد المثالية إلى فهمٍ أعمقَ وأدقَّ للمعنى، فحاولوا الغوص في أغوار المعنى، كاشفين أسراره، فانبثقت عنهم مصطلحات عدّة مثل: الالتفات والعدول والحذف والتعريف والتنكير وغيرها، وما يهمّنا هنا التركيز على بحث العدول النحوي في التركيب الفعلي، عسانا نقدّم دراسة علميّة جادّة لما فيها خير اللغة التي نتكلّم بها، والتراث الذي نفخر به.

لقد ارتبط مصطلح العدول ارتباطاً وثيقاً بظواهر لغوية لا تزال ميدانَ بحثٍ في الدراسات البلاغية والأسلوبية المعاصرة، وخيرُ ما يمثل مصطلح العدول في التراث اللغوي العربي مقولة البلاغيين: إجراء الكلام لا على مقتضى الظاهر، فهي الحجر الأساس الذي ترتكز عليه نظرية العدول اللغوي، وقد ذكر السكاكي أنّ "الطّلب كثيراً ما يخرج لا على مقتضى الظاهر، وكذلك الخبر، فيذكر أحدهما في موضع الآخر، ولا يُصار إلى ذلك إلاّ لتوخي نكت....."[١]

وما يرمي إليه السكاكي هو أنّ العدول عن التركيب اللغوي إلى تركيب آخر، له قيمة بلاغية،لا تُعرف إلاّ من خلال الخروج عن المألوف، ومخالفة الكلام لمقتضى الظّاهر، والغوص في المعنى العميق للفظة.

وقد حظي هذا المصطلح بعناية اللغويين القدماء، ولُقّب بشجاعة العربيّة، فصرّحوا به كثيراً في أثناء تحليلهم للظّاهرة اللغوية حيثُ يقع العدول على المستوى الاستبدالي، كالعدول عن صيغة فعل إلى صيغة فعل آخر يحلُّ محلّه، على خلاف القواعد الموضوعة في العرف اللغوي ولا يخفى هذا الأمر لدى الزمخشري، إذ ذخر كتابه الكشّاف بهذه الظاهرة الأسلوبية، البلاغية، فقد أدرك أنّ ما في هذه المغايرات من انحراف عن القواعد المثالية عند النحاة جاءت لغايات جمالية قصديّة، فنبّه إلى كثرة انتشارها، وبيّن مواضعها في الكتاب العزيز، وخيرُ مثال على ذكره هذا المصطلح أي العدول ـــ وقوفُه عند قوله تعالى: ﴿ **إِنْ نَقُولُ إِلَّا اعْتَرَاكَ بَعْضُ آلِهَتِنَا بِسُوءٍ قَالَ إِنِّي أُشْهِدُ اللَّهَ وَاشْهَدُوا أَنِّي بَرِيءٌ مِمَّا تُشْرِكُونَ** ﴾.[٢]

---

[١]- السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص ٣٢٣.

[٢]- هود، ٥٤.

يقول لقومه: كونوا شهداء على أنّي لا أفعله، فإن قلت: هلاّ قيل: إنّي أشهدُ اللهَ، وأشهدكم، قلت: لأنّ إشهاد الله على البراءة من الشرك إشهاد صحيح ثابت في معنى تثبيت التوحيد، وشدّ معاقده، وأمّا إشهادهم فما هو إلاّ تهاون بدينهم، ودلالة على قلّة المبالاة بهم فحسب، فعدل به عن لفظ الأول لاختلاف ما بينهما، وجيء به على لفظ الأمر بالشهادة، تهكّماً به، واستهانة بحاله ".[١]

تقتضي القواعد النحوية كون: اشهدوا، فعلاً مضارعاً ليصحّ العطف على الفعل الخبري: أشهدُ، والدّلالة السّياقية تقتضي خلاف ذلك، فعدل به عن معنى المضارع إلى معنى الأمر.

إنّ الأفعال في السّياق اللغوي قد تتبادل أزمنتها، فعلى سبيل المثال الفعل الماضي الذي يدلّ على الزّمن الماضي، قد يُعدل عن زمنه الماضي في السّياق اللغوي إلى الزّمن المستقبل، إذا دلّ على الدعاء أو رُكّب مع إنْ، الشرطية، ويصبح زمن المضارع المركّب مع لم الجازمة دالاً على الماضي، والأمثلة كثيرة في التراث اللغوي، وقد ذكر ابن الأثير أنّ الأفعال تتبادل أزمنتها كالرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر.[٢]

إذ إنّ السّياق يعين على تحديد زمن الفعل لأنّ الأفعال خارج السّياق لا دلالة زمنية لها، كما للسياق دور مُهمّ في تعيين المقصود من الدّلالة الزّمنية للأفعال، ولهذا انتقد د. فاضل الساقي النحاة لتركيزهم على الزّمن في صيغة الفعل، وإهمالهم السّياق الذي ورد فيه، فكان على النحاة أن يدركوا أنّ الأفعال مجرد صيغ، وألفاظ تدلّ على زمن ما، هو جزء من معنى الصيغة، وأنّ السياق أو الظروف المقولية بقرائنها الحالية والمقالية، هي وحدها التي تعيّن الدّلالة الزّمنية المقصودة من الفعل، وترشحها لزمنٍ بعينه.[٣]

فالزمن في الصيغة المفردة لا قيمة له خارج السّياق، أمّا في حال التركيب مع الفعل في الكلام، فيصبح له زمنٌ، يُسمّى بالزمن السّياقي التّركيبي، تحدده القرائن اللفظية أو الحالية، فيُظنُ في التركيب

---

[١] – الإمام محمود بن عمر الزمخشري، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، ٢/ ٤٠٣، ٤٠٤.

[٢] – ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ٢/ ١٣ .

[٣] –فاضل الساقي، **أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة**، ص ٢٢٢.

الشكلي، اللفظي، أنّ الفعل ماضٍ، وتكون حاله كذلك، غير أنّ معناه يكون مُخالِفاً اللفظَ، وهذا هو معنى الفعل السياقي.

يقوم السّياق بدور رئيس في تأسيس جماليات التركيب اللغوي من خلال تلك التنويعات اللغوية، واللعب بأدوار الكلمات التي يحدثها الخطاب اللغوي عبر البنى السطحية والعميقة، والمعوّل في فهم جماليات التركيب اللغوي، فهمُ الزمن السياقي لا النحوي؛ لأنّ الزّمن الصّرفي دلالة الكلمة المفردة خارج السّياق، في حين يختصُّ الزمن النحوي السياقي بالتركيب، ويمكن أن نطلق عليه: الزّمن المركّب، "فالزمن في النحو وظيفة السياق، وليس وظيفة صيغة الفعل، لأنّ الفعل الذي على صيغة: فَعَلَ، قد يدلّ في السياق على المستقبل، والذي على صيغة المضارع، قد يدلّ فيه على الماضي....... فالزمن السياقي في النحو جزء من الظواهر الموقعية السياقية، لأنّ دلالة الفعل على زمن ما، تتوقف على موقعه وعلى قرينته في السياق".[1]

نجد ممّا سبق أنّ للفعل زمنين، زمناً صرفياً يتجلّى في الصيغة المفردة خارج السياق النصّي، وهو زمن ثابت تُعنى به الدراسات الصرفية كدلالة صيغة: فَعل على الماضي، وصيغة: يفعلُ، على الحاضر أو المستقبل، وصيغة: افعلْ، على الحاضر أو المستقبل، وزمناً سياقياً أوسع من الزمن الصرفي لأنه على مستوى الجملة والتركيب، فيتجاوز الزمن الثابت، إذ ليس بالضرورة، في السياق النصّي، أن تدل صيغة: فَعلَ، على الماضي، ولا صيغة: يفعلُ على الحاضر أوالمستقبل، بل بفضل تضافر قرائن السياق قد تدلّ على المستقبل أو الماضي. وفي مجال الدراسات العربية المعاصرة، يمكن أن يكون عبد السلام المسدي أولّ من استخدم المصطلح تحت اسم الانزياح؛ ليعني به تارة التجاوز، وأخرى العدول، وبيّن مصطلحات أخرى لها علاقة بالانزياح من أبرزها: الانزياح، الانحراف، المخالفة، وغيرها.[2]

وقد كثر في الدّراسات الأسلوبيّة المُعاصرة الجمع بين مصطلحي: العدول والانزياح، إلى حدّ عدهما مُصطلحاً واحداً، غير أنّ الأول قديم بلاغي، والثاني حديث أسلوبي، "فمصطلح الانزياح معادل أسلوبي حديث لمصطلح العدول البلاغي الذي يعني أنّ شعريّة اللغة تقتضي خروجها السّافر على العرف النثري

---

[1] – تمام حسان، **اللغة العربية، معناها ومبناها**، صص ١٠٤ ــ ١٠٥.

[2] – مولاي علي بوخاتم، **مصطلحات النقد العربي السيماءوي، الإشكالية والأصول والامتداد**، صص٢٧١ ــ ٢٧٢.

المعتاد، وكسر قواعد الأداء المألوفة لابتداع وسائلها الخاصّة في التعبير عمّا لايستطيع النثر تحقيقه من قيم جمالية".[١]

فالعدول هو الانزياح من خلال مخالفة البنية التركيبيّة السطحية للكلام، المعنى الدلالي العميق، وتحميل الكلمة طاقة دلالية مغايرة لمقتضى الظاهر وفق قرائن سياقية وحالية، "وربَّما كان مصطلح العدول من أقوى المصطلحات القديمة تعبيراً عن مفهوم الانزياح".[٢]

أهمية البحث وأهدافه:

يسعى هذا البحث إلى دراسة ظاهرة مهمة من ظواهر النحو والبلاغة هي ظاهرة العدول بصورة مغايرة لما هو مألوف في القواعد العرفية، ثراء اللغة العربية بظواهر لغوية تستحق الدراسة والعناية، وقد استطاعت أن تحافظ على معظم خصائصها الدلالية والأسلوبية، ومن هذه الظواهر: ظاهرة العدول النحوي التي لها دور كبير في إعطاء اللغة طاقة دلالية، مغايرة لما هو مألوف في العرف اللغوي وقد تتبعتُ هذه الدلالة في صيغ الأفعال من خلال أزمنتها في السياق النصّي، لا الصّرفي، مبيّناً مواضعها، متخذاً الشواهد المناسبة نماذجاً تطبيقيّة، إذ إنّ البحث لا يقف عند حدود القاعدة النحوية الوصفية فقط، بل يتجاوزها بالدراسة والتحليل، واستنباط الأبعاد الدلالية المقصودة من مخالفتها.

منهجية البحث:

إنّ طبيعة البحث جعلتني أحاول الجمع بين منهجين، فاستعنت بالمنهج الوصفي الاستقرائي في البحث عن صور العدول النحوي في صيغ الأفعال في التراث اللغوي القديم، من خلال كتب النحويين والبلاغيين، وما جاؤوا به من شواهد لتأكيد قاعدتهم، وإقرارفكرهم، ومن ثمّ استعنت بالمنهج التحليلي في البحث عن دلالة العدول في صيغ الأفعال التي ترد في سياق الكلام لأنّ للسياق دوراً كبيراً في تحديد المعنى.

صور العدول النحوي في صيغ الأفعال:

إنّ التركيب الفصيح الذي يحمل معنى، يتكوّن في أبسط صوره من ركنين أساسين يدخلان في بنيته، لا غنى لأحدهما عن الآخر، هما: المسند، والمسند إليه، ويُسمّى ذلك تركيباً، وحين نتأمّل بنيته، تتراءى

[١]- علاء الدين رمضان السيد، **ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث**، ص١٤١.

[٢]- أحمد محمد ويس، **الانزياح في التراث النقدي والبلاغي**، ص ٣٧.

لنا في صورتين: الجملة الاسمية التي يتصدّرها اسم، والجملة الفعلية التي يتصدرها فعل، وهـذه البنية بصورتيها هي أبسط أنماط التركيب اللغوي، وثمّة أنماط أخرى تتخلّق ممّا يتواصل مع ركنيها من لواحق ومتممات، يتخيّر اللغوي هذا النمط أو ذاك لغاية يرمي منها، وربّما يتجاوز المعنى الأصلي إلى معنى آخر، يلغز من خلاله إلى دلالة زائدة على الأصلية، وقد يكون اللفظ شيئاً، ودلالته شيئاً آخر، ومن هنا تنشأ قواعد عدّة، تخرج على القاعدة الأم، تسمًّى فروعاً، أو توسّعاً، أو انحرافاً، أو عدولاً، أوغير ذلك، مثل: الاختلاف في توافق الفعلين وتطابقهما في أسلوب العطف، وغيره، واستعمال الماضي أو المضارع أو الأمر في اللفظ، والمقصود ضدّه في المعنى. وقد حاولنا إحصاء صور العدول النحـوي في التركيب الفعلي، فتمثلت بستّ صورٍ على النحو الآتي:

١ـ العدول عن الفعل الماضي إلى المضارع:

كثيراً مايُعدل عن الفعل الماضي إلى المضارع، ويكون هذا العدول على نوعين[1]: نوع يُستعمل فيه المضارع للدلالة على حدث **قد مضى وانقضى**، ونوع آخر يُستعمل فيه المضارع للدلالة على حدث **يقع في الحال والاستقبال.**

أمّا النوع الأول: فمجيء المضارع فيه للدلالة على حدث قد مضى، فقد قرّر علماء البلاغة أنّ المضارع في هذه الحالة يقصد به استحضار صورة حدث في الماضي، وكأنّه أمر مشاهد بارز للعيان، وهذا من البلاغة، فيكون التعبير بالفعل المضارع أبلغ من الماضي، يقول ابن الأثير: "واعلم أنّ الفعل المستقبل إذا أتي به في حالة الإخبار عن وجود الفعل، كان ذلك أبلغ من الإخبار بالفعل الماضي، وذلك لأنّ الفعل المستقبل يوضح الحال التي يقع فيها، ويستحضر تلك الصورة حتّى كأنّ السامع يشاهدها، وليس كذلك الفعل الماضي"[2].

وهذا ما أطلق عليه الزمخشري مصطلح: حكاية الحال، عند تفسيره قوله تعالى: **﴿وَاللَّهُ الَّـذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَاباً فَسُقْنَاهُ إِلَى بَلَدٍ ميِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا كَـذَلِكَ النُّشُـورُ﴾**.[3]

---

[1] – ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ٢/١٩٤.

[2] – **المصدر نفسه**، ٢/١٩٤.

[3] – فاطر، ٩.

"فإنْ قلت لِمَ جاء: فَتُثِيرُ، على المضارعة دون ما قبله وما بعده؟ قلت: ليحكي الحال التي تقع فيها إثارة الرياح السحاب، وتستحضر تلك الصورة البديعة الدالة على القدرة الربانية".[1]

وذكر ابن هشام "أنّهم يعبرون عن الماضي والآتي كما يعبّرون عن الشئ الحاضر قصداً لإحضاره في الذهن حتّى كأنّه مشاهد حالة الإخبار، ورأى أنّ المقصود بقوله: فَتُثِيرُ، إحضار تلك الصورة البديعة الدالة على القدرة الباهرة من إثارة السحاب، تبدو أوّلاً قطعاً ثمّ تتضامُّ متقلّبة بين أطوار حتّى تصير رُكاماً ".(٢)

وكما أنّ العدول في صورة الفعل: تثيرُ، سيق لحكاية الحال التي تدلّ على الدهشة والانبهار والإعجاز، فكذلك له دلالة زائدة على الدلالة الأولى، هي استحضار تلك الصورة البديعة الدالة على القدرة الباهرة.(٣)

فالسياق هو الذي أضفى على الفعل المضارع في هذه الحالة دلالة زمنية معينة، وذلك من عطف الفعل المضارع على الفعل الماضي، إذ يقتضي السياق بموجب المطابقة الزمنية أن تجري الأفعال الواردة فيه على نسق واحد، يقول السيوطي:"وما عطف على حال أو مستقبل أو ماضٍ أو عطف عليه ذلك فهو مثله؛ لاشتراط اتحاد الزمان في الفعلين المتعاطفين".(٤)

فمجيء الفعل المضارع في هذه الحالة خارجاً عن النسق العام للسياق؛ يؤدي إلى توليد دلالتين بارزتين في السّياق، دلالة نحوية متمثلة في الفعل المضارع الدال على الزمن الحاضر أو المستقبل، ودلالة سياقية متمثلة في الإشارة إلى الزمن الماضي، وذلك بالعطف على الماضي، أو مجيئه بعده، فالدلالة السياقية تقتضي مضيّه، والدلالة النحوية للصيغة تقتضي استحضاره، فيجمع بين الدلالتين ليقال: إنّه الماضي الحاضر، أو بعبارة: فندريس المضارع التاريخي، وذلك "استعمال شائع في الحكاية حيث يُسمّى

---

[1] – الإمام محمود بن عمر الزمخشري، **الكشاف**، ٣٠١/٣.

[2] – ابن هشام الأنصاري، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، ص ٩٠٥ ــــ ٩٠٦.

[3] – ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ١٩٥/٢.

[4] – السيوطي، **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**، ٢٣/١.

بالحاضر التاريخي، وفيه يجد المثقفون سحراً خاصّاً، يقولون بأنّ الحاضر أكثر تعبيراً أو أبلغَ، حتّى ليجعل المنظر يحيا من جديد أمام عيني القاريء، ويرجع بفكرنا إلى اللحظة التي دار فيها الحديث".(١)

ويقول ابن الأثير:"فإن قيل: إنّ الفعل الماضي أيضاً يتخيل منه السامع ما يتخيله من المستقبل، قلت في الجواب: إن التخيل يقع في الفعلين معاً، لكنّه في أحدهما، وهو المستقبل، أوكد وأشدّ تخيّلاً؛ لأنّه يستحضر صورة الفعل، حتّى كأنّ السامع ينظر إلى فاعلها في حال وجود الفعل منه، وهذا لا يوجد في الفعل الماضي؛ لأنه لا يتخيّل السامع منه إلاّ فعلاً قد مضى من غير إحضار للصورة في حالة سماع الكلام الدال عليه، وهذا لا خلاف فيه".(٢)

وعدّ السكاكي هذا النوع من العدول أصلاً بلاغياً ثابتاً إذا اقتضى السياق اللجوء إليه، فقال: "وإنه - أي الانتقال من التعبير بالماضي إلى المضارع - طريق للبلغاء، لا يتحولون عنه، إذا اقتضى المقام سلوكه".(٣)

ويرد هذا النوع من العدول بكثرة في الكتاب العزيز، ويعدُّ من روائع البيان فيه، إذ عمد القرآن الكريم إلى صورة مغرقة في القدم فاستدعاها من الماضي السحيق إلى الزمن الحاضر؛ لتصبح كأنّها مشاهدة ماثلة للعيان، من ذلك قوله تعالى مخاطباً اليهود: ﴿**أَفَكُلَّمَا جَاءكُمْ رَسُولٌ بِمَا لاَ تَهْوَى أَنفُسُكُمُ اسْتَكْبَرْتُمْ فَفَرِيقاً كَذَّبْتُمْ وَفَرِيقاً تَقْتُلُونَ**﴾ (٤)

ففي هذا السياق حصل عدول عن الفعل الماضي: قتلتم، إلى الفعل المضارع: تقتلون، وكان مقتضى السياق يوجب المطابقة الزمنية بين الأفعال على النحو الآتي: ففريقاً كذّبتم، وفريقاً قتلتم. لا سيّما أنّه يتحدّث عن أمر حدث في الزمن الماضي، من تكذيب اليهود للأنبياء وقتلهم إياهم، لكنّ السياق تحول

[1] - فندريس، **اللغة**، ص ١٣٨.

[2] - ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ٢/ ١٩٦.

[3] - السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص٢٤٧.

[4] - البقرة، ٨٧.

عن الماضي إلى المضارع؛ لأنّ قتل الأنبياء أمر فظيع، فــأراد استحضــاره في النفــوس وتصــويره في القلوب.[١]

فللفعل الماضي زمانان؛ زمن حدوث ووقوع، وزمن إخبار عنه، وهو ما أشــار إليــه الزجــاجي بقولــه: "والفعل الماضي ما تقضى، وأتى عليه زمانان، لا أقل من ذلك، زمان وجد فيه، وزمان خــبر فيه عنه".[٢]

فإذا أخذنا بدلالة الماضي، كانت دلالة الفعل: تقتلون، تفيد استحضار الصورة لحــدث مضــى في الزمان، وإذا أخذنا بما توحيه الحادثة من استحالة حصول الفعل، وتحققه بالنسبة إلى هذا النبي، كانــت دلالة الفعل: تقتلون، تفيد تجدد محاولة الفعل منهم والاستمرار، والجمع بينهما نــوع مــن الانفتــاح الدلالي للنصّ القرآني.

وهذا يعدّ من بلاغة تصريف القول في القرآن الكريم، فقد تمّ توظيف القيمة الزمنية في صياغة الفعل للحصول على فروع تتعدد فيها دلالات الفعل وتتسع .

ويعدل عن الماضي المنفي إلى المضارع المنفي، فيفيد الفعل المضارع في هذه الحالة تأكيد النفي، وليس استحضار الصورة؛ كما هو الحال مع المضارع المثبت، وهذا ما ذهب إليه ابن جني إذ قــال: "ومنــه قولــهم: **لَمْ يقمْ زيدٌ**، جاءوا فيه بلفظ المضارع، وإن كان معناه المضي؛ وذلك أنّ المضارع أسبق رتبة في النفس من الماضي، ألا ترى أنّ أول أحوال الحوادث أن تكون معدومة، ثمّ توجــد في مــا بعــد، فالمضارع معدوم باعتبار أنه لم يقع بعدُ، أمّا الماضي فقد وقع وانتهى، فإذا نفي المضارع الــذي هــو الأصل فما ظنُّك بالماضي الذي هو الفرع".[٣]

وفي هذا النفي نوع من التوكيد، فالتعبير بالمضارع المنفي بدلاً من الماضي لا يفيد عند ابــن جــني استحضار الصورة، كما يفيد التعبير بالمضارع بصفة عامة، ولكنه يأتي لإرادة التوكيد.

---

[١] – الإمام محمود بن عمر الزمخشري، **الكشاف**، ٢٩٥/١.

[٢] – أبو القاسم الزجاجي، **الإيضاح في علل النحو**، ص ٨٧.

[٣] – ابن جني، **الخصائص**، ١٠٥/٣.

وبناء على ما تقدّم، يمكننا فهم سرّ العدول في سياق قوله تعالى: ﴿**وَلَقَدْ أَخَذْنَاهُم بِالْعَذَابِ فَمَا اسْتَكَانُوا لِرَبِّهِمْ وَمَا يَتَضَرَّعُونَ**﴾.[1] فالمتوقع من سياق الأفعال في هذه الآية أن تكون على النحو التالي: فما استكانوا لربّهم، وما تضرّعوا، لكنّ السياق القرآني تحوّل عن الماضي المنفي إلى المضارع المنفي، وقد يكون السبب في ذلك أنّ حالة التضرّع هي مرتبة أعلى في الخضوع من الاستكانة نفسها، إذ التضرّع ضرب من الإمعان في الابتهال، والخشوع واللجوء إلى الله تعالى، على سبيل التجدد والاستمرار، فنفي ما هو أدنى يستلزم من باب أولى التأكيد في نفي ما هو أعلى رتبة، فإذا انتفت الاستكانة منهم، فمن باب أولى ينتفي حصول أدنى تضرّع منهم، لذا تحوّل السياق في النفي عن الماضي إلى المضارع؛ فنفي المضارع أشدُّ تأكيداً من نفي الماضي، فوافق المقال مقتضى الحال، وعبّر في التضرع بالمضارع ليفيد الدوام و الاستمرار، غير أنّ المراد دوام النفي، ولو جرى السياق على النمط المتوقع، فجاء: فما استكانوا لربهم وما تضرّعوا، لكان المقصود: وما تضرّعوا التضرّع المطلوب لرفع البلاء، وكشف العذاب، وإنّما جاء: وما يتضرّعون، لنفي حصول أدنى شيء من التضرّع أصلاً.

وقد يكون العدول عن الماضي إلى المضارع لحكاية الحال الماضية؛ إذ إنّ حكاية الحال لا تقتصر على المضارع، بل تتعداه إلى الماضي، كقول رجل من بني سلول مُوَلَّد:[2]

ولقد أمُرُّ على اللَّئيمِ يَسُبُّنِي   فمضَيْتُ ثُمَّتَ قُلْتُ لايَعْنِينِي

فعدل عن الماضي: مررتُ، إلى المضارع: أمرُّ؛ لأنّه حكى فيه الحال الماضية، والحال لفظها أبداً المضارع.[3]

وما سبق ذكره من الشواهد هي نماذج للنوع الأول الذي يستعمل فيه المضارع للدلالة على حدث مضى وانقضى.

وأمّا النوع الثاني: فيرد فيه المضارع للدلالة على حدث يقع في الحال والاستقبال. ويقرّر البلاغيون أنّ مجيء المضارع للدلالة على الحال والاستقبال؛ يفيد التجدّد والحدوث، وأنّ هذا الحدث مستمر

---

[1] - المؤمنون، ٧٦.

[2] - سيبويه، **الكتاب**، ٣/ ٢٤. وقد أشار سيبويه إلى هذه المسألة بقوله : وقد تقع : نَفْعَلُ، في موضع : فَعَلْنَا، في بعض المواضع .

[3] - **الخصائص**، ٣ / ٣٣١ ــــ ٣٣٢.

الوجود، و لم يمضِ. يقول ابن الأثير: "وعطف المستقبل على الماضي ينقسم إلى ضربين: أحدهما بلاغي، وهو إخبار عن ماضٍ بمستقبل، والآخر غير بلاغي: وليس إخباراً بمستقبل عن ماض، وإنما هو مستقبل دلّ على معنى مستقبل غير ماضٍ، ويراد به أنّ ذلك الفعل مستمر الوجود لم يمضِ".[١]

يُفهم من كلام ابن الأثير أنّ هذا النوع من العدول ليس ضرباً من ضروب البلاغة، بل إنّ ابن الأثير نفسه عند تحليله لنماذج قرآنية من هذا النمط، أشار إلى وجه البلاغة والبيان فيها، ممّا يوحي بالتضارب لديه.[٢]

ويشير هذا النوع من العدول في السياق اللغوي إلى دلالات عدّة منها: الدلالة على **تجدّد الحدث واستمراره**، والدلالة على **إطالة مشهد الحدث**، و**التركيز على نتيجة الحدث**. فمن السّياقات التي يدل هذا العدول فيها على **التجدّد والاستمرار**، قوله تعالى: **﴿الَّذِينَ آمَنُواْ وَتَطْمَئِنُّ قُلُوبُهُم بِذِكْرِ اللّهِ أَلاَ بِذِكْرِ اللّهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ﴾**.[٣]

عدل عن الماضي إلى المضارع: تطمئنُّ، لدلالته على تجدد الاطمئنان، واستمراره؛ وأنّه لا يتخلله شكّ ولا تردد، ولو جرى السياق على نمط ماضٍ واحد: الذين آمنوا واطمأنّت قلوبهم، لَما أفاد معنى التجدد والاستمرار الذي نجده في زمن المضارع الذي أضفى دلالة الزمن المفتوح في الماضي والحاضر والاستقبال، فقلوبهم قد اطمأنت بذكر الله منذ الزمن الماضي، وما تزال تطمئنُّ في الحال والمستقبل، في حين ورد ذكر الإيمان بصيغة المضي: آمنوا، لإفادة معنى الحصول والتحقق، فهو ثابت متحقق كتحقق الماضي.

ومن الآيات التي فيها دلالة على **إطالة مشهد الحدث**، قوله تعالى: **﴿ وَمَنْ يُشرِكْ باللّه فكأنَّما خَرَّ مِنَ السَّماءِ فَتخطِفُهُ الطَّيرُ أو تَهْوي بهِ الرّيحُ في مكَانٍ سَحيقٍ ﴾**[٤]. عدل عن الماضي: خطفته، هوَت، إلى المضارع: تخطفُهُ، تهوي، لأنّ الفعل الماضي يدل على تحقق الوقوع والحصول، فبدأ بفعل

---

[١]- ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ١٩٤/٢.

[٢]- **المصدر نفسه**، ١٩٧/٢-١٩٨.

[٣]- الرعد، ٢٨ .

[٤]- الحج، ٣١.

الخرور للدلالة على سرعة وقوعه وحصوله من قبل اللّه تعالى على المشرك، ثمّ عدل إلى المضارع فقال: فتخطفُهُ، أو تهوي؛ لاستحضار صورة خطف الطير إيّاه، وهوي الريح بــه.[1] فكــان العــدول إلى المضارع لاستحضار المشهد وإطالته، وأمعن في إطالة مشهد الهوي أيضاً مجيء الحرف (في) الذي أفاد هنا الإمعان في تصوير التسفل والسقوط، وكأنّ المكان السحيق قد أصبح ظرفاً ووعاءً له لا ينتهي فيه إلى قرار. ولو قال: إلى مكان سحيق، لأفاد انتهاء الهوي به إلى منطقة معينة، لأنّ: إلى، لانتــهاء الغايــة، و(في) للظرفية المكانية والوعاء، وذلك يوحي بالتهديد الشديد والوعيد لمن كانت هذه حاله. ولــو جــرى التركيب القرآني على النمط نفسه فبدأ بالماضي وانتهى بالماضي، لكان الحدث عاديا ليس فيه أيّ لفت للانتباه، وبالعدول أصبح للتركيب جماليته. "فنقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب آخر أنشط للإصغاء، وأعظم شوقاً للسامع إلى سماعه، وأكثر تحريكاً للداعية إلى قبوله من أن يكون على أسلوب واحد".[2]

ومن أمثلة التركيز على **نتيجة الحدث** قولــه تعالى: **﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَتُصْبِحُ الأَرْضُ مُخْضَرَّةً إِنَّ اللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ﴾**.[3] ففي الآية السابقة نجد أنه عدل عن الماضي: فأصبحت، إلى المضارع: فتصبح، واختيرت صيغة الماضي في: أنزل من السماء، وذلك لأن "الرؤية الباعثة على التأمل والاعتبار لا تتعلق بتلك الأحداث ذاتها، بل بنتائجها أو آثارها المترتبة عليها".[4]

فمحلّ التأمل في الآية ليس فعل الإنزال، إنزال الماء نفسه فقط، إنّما مظاهر هذا الفعل وآثاره، بجعل الأرض مكسوة ثوباً من الاخضرار.

في حين جاء العدول إلى المضارع: فتصبح، "لِتُثَبِّتَ المشهد عند نقطة مهمّة، ينبغي للمتلقي أن يقف عندها ويستحضرها دائماً أمام عينيه"[5]. وفيه دلالة على "بقاء أثر المطر زماناً بعد زمان، فإنزال المـــاء مضى وجوده، واخضرار الأرض باقٍ لم يمضِ"[1].

---

[1] – ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ٢ /١٩٧.

[2] – يحيى بن حمزة العلوي، **الإيجاز لأسرار كتاب الطراز في علوم حقائق الإعجاز، من العلوم البيانية والأسرار القرآنية**، ص ٤٣٥.

[3] – الحج، ٦٣ .

[4] – **أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية**، ص ٩٧.

[5] – **تحولات البنية في البلاغة العربية**، ص ٣٢.

ومنظر الخضرة في الأرض يشيع البهجة في النفس، ويطمئن النفوس على أرزاقها، لذا جاء التعقيب بقوله تعالى: إنّ الله لطيف خبير، فهو لطيف بعباده، خبير بما يصلح أحوالهم.

٢ـــ العدول عن الفعل المضارع إلى الفعل الماضي:

يرد هذا النوع من العدول في تراكيب كثيرة، إلا أنّ النحويين قد اختلفوا في هذه المسألة، فمنهم من أجاز العطف، عطف الماضي على المضارع، كالزمخشري والرضي، في حين نجد آخرين كالفراء وأبي حيان وغيرهما قد منعوا العطف، فلجأوا إلى تأويل الماضي بالمضارع؛ لينسجم السياق لديهم، وليتفق مع قواعدهم اللغوية ومقاييسها.(٢)

وممّا استُدِلّ به كشاهدٍ على هذه المسألة، قوله تعالى: ﴿ **إِنْ نَشَأْ نُنَزِّلْ عَلَيْهِمْ مِنَ السَّمَاءِ آيَةً فَظَلَّتْ أَعْنَاقُهُمْ لَهَا خَاضِعِينَ** ﴾ (٣)، فـ: ظلّت، فعل ماضٍ في اللفظ، مقرون بالفاء، مستقبل في المعنى، وهو معطوف على الجواب: نترّلْ، مجزوم مثله في المحل، ومن منع أوّل ذلك بالمضارع ليصح العطف، فيصبح التركيب: نُنَزِّلْ، فتظلّ.

وذكر يحيى بن حمزة العلوي أنّ مثل هذا العدول يدلّ على مبالغة في الثوابت والاستقرار.(٤)

يوحي كلام العلوي أنّ العدول عن المضارع إلى الماضي في مثل هذه الحالة يدل على الاستقرار والثبات، إلا أنّ هذه الدلالة غير ثابتة، فهناك دلالات كثيرة تفهم من قرائن السياق، كقوله تعالى: ﴿**إِنْ يَثْقَفُوكُمْ يَكُونُوا لَكُمْ أَعْدَاءً وَيَبْسُطُوا إِلَيْكُمْ أَيْدِيَهُمْ وَأَلْسِنَتَهُمْ بِالسُّوءِ وَوَدُّوا لَوْ تَكْفُرُونَ**﴾(٥)، فعُدِل عن الفعل المضارع: يودوا، إلى الفعل الماضي: ودّوا، الذي حقّه أن يكون فعلاً مضارعاً معطوفاً على جواب الشرط: يكونوا، ويبسطوا.

---

[1] – ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ١٩٨/٢.

[2] – الفراء، **معاني القرآن**، ٢٧٦/٢. **الكشاف**، ٢٩٨/٣. شرح الرضي على الكافية، تصحيح وتعليق يوسف حسن عمر، كلية اللغة العربية والدراسات الإسلامية، جامعة قار يونس، ١٩٧٨ ، ٣٧٤/٣.

[3] – الشعراء ، ٤.

[4] – يحيى بن حمزة العلوي، **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، ١٤٠/٢

[5] – الممتحنة ، ٢.

ذكر الزمخشري في الآية السابقة أن العدول عن المضارع إلى الماضي فيه نكتة، وهي تنبُّهُه إلى الزمن، فالماضي أسبق في الحصول من المضارع، على خلاف قول ابن جني السابق، بقوله: "فإن قلت: كيف أورد جواب الشرط مضارعاً مثله، ثم قال: وودّوا، بلفظ الماضي؟ قلت: الماضي، وإن كان يجري في باب الشرط مجرى المضارع في علم الإعراب، فإنّ فيه نكتة، كأنّه قيل: ودّوا قبل كلّ شيءٍ كفرَكُم وارتدادُكم، يعني: أنّهم يريدون أن يلحقوا بكم مضارَّ الدنيا والدين جميعاً من قتل الأنفس، وتمزيق الأعراض، وردّكم كفاراً، أسبق المضار عندهم لعلمهم أن الدين أعزّ عليكم من أرواحكم، لأنكم بذّالون لها، والعدو أهمّ شيء عنده أن يقصد شيء عند صاحبه".[1]

وذهب السكاكي إلى أن صيغة الماضي ههنا تدل على تحقق الحدث وحصوله لا محالة فـ "ترك: يودّ، إلى لفظ الماضي، إذ لم تكن تحتمل ودادتهم لكفرهم من الشبهة ما كان يحتملها كونهم أي يثقفوهم أعداء لهم، وباسطي الأيدي، والألسنة إليهم للقتل والشتم ".[2]

بيّن ابن جني أن وقوع الماضي في جواب الشرط موقع المضارع يدلّ على تحقق الوقوع، لأن المضارع مشكوك في حصوله، فإذا أردت أن تجعل الشيء غير الواقع بمنزلة الواقع، عدلت عن المضارع إلى الماضي للتوهم بأنه قد وقع وحصل، كقولهم: **إنْ قمْتَ قمْتُ،** فيجيء بلفظ الماضي، والمعنى معنى المضارع، وذلك لأنه أراد الاحتياط للمعنى، فجاء بمعنى المضارع المشكوك في وقوعه بلفظ الماضي المقطوع بكونه، حتى كأن هذا قد وقع واستقرّ، لا أنه متوقّع مترقّب".[3]

فالإنسان إذا أحبّ شيئاً أو تعلق به، فلكثرة دورانه في خلده، وفي نفسه يظنّ أنّ هذا الشيء قد تحقق فيعبّر عنه بالفعل الماضي، ظنّاً منه أنّه تحقّق لأنّ "العرب إذا أرادت المعنى مكّنته، واحتاطت له".[4]

وقد يكون العدول عن المضارع بقرينة لفظية للدلالة على توقّع حدوثه أو الثقة بوقوعه، كقول الطِّرِمَّاح:[1]

---

[1] – الإمام محمود بن عمر الزمخشري، **الكشاف**، ٥١٣/٤.

[2] – السكاكي، **مفتاح العلوم**، ٢٤٠.

[3] – ابن جني، **الخصائص**، ١٠٥/٣.

[4] –**المصدر نفسه**، ١٠١/٣.

وإنـــّي لآتيـــــكُمْ تَشَكـّـُرَ مَا مَضَـــى   مِنَ الأمرِ، واسْتِنجـــَازَ مَا كـــَانَ في غـــــدِ

أي: ما يكون، فيكون عذره فيه: أنّه جاء بلفظ الواجب تحقيقاً له، وثقة بوقوعه، أي: أنّ الجميـــل منكم واقع متى أريد، وواجب منّي متى طُلب.[٢]

إذ إننا نرى أنّ العدول في هكذا تركيب- أي العدول عن الفعل المضارع (يكون)، ومجيئه بالماضي (كان) مع وجود قرينة لفظية: غد، تُحتّم كونه مضارعاً- كان لغرض أسلوبي دلالي؛ يجعـــل المجـــال مفتوحاً لتوليد قواعد نادرة أو بعبارة أخرى يمكن أن نعدّه توسّعاً في القاعدة الأم كما يرى ريفاتير" أنّ الانزياح يكون خرقاً للقواعد حيناً ولجوء إلى ماندر حيناً آخر".[٣]

فدلالة العدول عن الفعل المضارع إلى الفعل الماضي تفهم من السّياق نفسه، مقارنة بـــين الفعلـــين، الفعل الأصلي المعدول عنه، والفعل المعدول إليه، والدلالات التي يحتملها كلّ فعلٍ.

٣ـــ العدول عن الفعل الماضي إلى فعل الأمر:

يبيّن لنا التراث اللغوي كثيراً من الظواهر اللغوية التي خالفت المقاييس النحوية، فمـــن المعهـــود أنّ الجملة الخبرية تعطف على مثيلتها، وكذلك الإنشائية تعطف على الإنشائية، فإذا جاء التركيب مخالفـــاً لهذه القاعدة عُدّ خروجاً عن الأصل، ولا يكون ذلك إلاّ لتحقيق أغراض بلاغية يعيننا علـــى معرفتـــها والعلم بها السياقُ، فـــ" أسلوبية الانزياح مكوّنة من طبيعتين: خرق للمعيار النحوي من جهة، وتقييد لهذا المعيار بالاستعانة بقواعد إضافية من جهة ثانية"[٤]؛ وقد يعدَل عن ذكر الفعل الماضي، ويحـــوّل إلى الأمر للدلالة على السرعة والامتثال، وكيفية وقوع الحدث، كقوله تعالى: ﴿**أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِينَ خَرَجُوا مِنْ دِيَارِهِمْ وَهُمْ أُلُوفٌ حَذَرَ الْمَوْتِ فَقَالَ لَهُمُ اللَّهُ مُوتُوا ثُمَّ أَحْيَاهُمْ إِنَّ اللَّهَ لَذُو فَضْلٍ عَلَى النَّـــاسِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لا يَشْكُرُونَ**﴾.[٥]

---

[١]- ابن منظور، **لسان العرب**، م: كون.

[٢]- ابن جني، **الخصائص**، ٣ / ٣٣٢.

[٣]- محمد تحريشي، **النقد والإعجاز**، ص ٢٠٦.

[٤]-المرجع نفسه، ٣٩

[٥]- البقرة، ٢٤٣.

فسياق الآية الكريمة يخبر عن أحداث قد مضت، كـ: خرجوا، و: فقال، ثم عُدِل فجأة عن الماضي إلى الأمر: موتوا، للدلالة على أنّ الحدث قد وقع بسرعة، وأنّ الأمر المخوف منه، هو الموت لا يكون إلا من عند اللهِ، فشمل جميع الناس، قال الزمخشري: "فإنْ قلت: ما معنى قوله: فقال له الله موتوا؟ قلت: معناه: فأماتهم، وإنما جيء به على هذه العبارة للدلالة على أنهم ماتوا ميتة رجلٍ واحدٍ بأمر الله، ومشيئته، وتلك ميتة خارجة عن العادة، كأنّهم أمروا بشيء فامتثلوه امتثالاً من غير إباء ولا توقّف".(١)

وقد يُعدل عن الماضي إلى الأمر للدلالة على التضاد، ويكون العدول عن الخبر إلى الإنشاء دلالة على التضاد لأن دلالتهما مختلفة مبنىً ومعنىً، ففي قوله تعالى: ﴿ **وَأُحِلَّتْ لَكُمُ الْأَنْعَامُ إِلَّا مَا يُتْلَى عَلَيْكُمْ فَاجْتَنِبُوا الرِّجْسَ مِنَ الْأَوْثَانِ وَاجْتَنِبُوا قَوْلَ الزُّورِ** ﴾.(٢) عدل عن الماضي إلى الأمر: فاجتنبوا، للتفريق بين البنيتين المتضادتين، و: أحلّت واجتنبوا، فيشير الفعل: وأُحِلّت، على فضل الله وامتنانه عليهم، بإحلاله الأنعام لهم، ثم عدل عن الماضي إلى الأمر: فاجتنبوا، للدلالة على الامتثال لأمر الله، فـ "لّما حثّ على تعظيم حرمانه، وأحمد من يعظمها، أتبعه بالأمر باجتناب الأوثان وقول الزور، لأنّ توحيد الله ونفي الشركاء عنه، وصدق القول أعظم الحرمات وأسبقها خطواً".(٣)

ولو كان التركيب ماضياً على نسق واحد: وأحلّ لكم الله الأنعامَ وحرّم عليكم الرجس، وقول الزور؛ لما كان فيه القوة والسرعة لامتثال أمر الله، لأنّ الأمر أشدّ وقعاً منَ الماضي.

ومن الدلالات التي يفرزها السياق جراء العدول عن الماضي إلى الأمر: إظهار العناية والاهتمام بالشيء المعدول عنه في السياق اللغوي، كقوله تعالى: ﴿**وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا**﴾(٤). فإذا أمعنا النظر في صيغة الفعل: اركبوا، تبادر إلى الذهن أنه فعل إنشائي جاء على صيغة الأمر، والمقصود خلاف ذلك، لأن المقام مقام إخبار، كأنّه قال: فركبوا فيها يقولون: بسم الله،

١- الإمام محمود بن عمر الزمخشري، **الكشاف**، ١/٢٩٠.

٢- الحج، ٣٠.

٣- الإمام محمود بن عمر الزمخشري، **الكشاف**، ٣/١٥٤.

٤-هود، ٤١ .

وهي تجري بهم[١]، فعدل عن الماضي: ركبوا إلى الأمر: اركبوا، للعناية والاهتمام بامر نوح ومن معــه، إذ إنّ الحدث هنا متحقق، ولايتوقّف الأمر على انتظار حدوثه ووقوعه.

٤ــ العدول عن الفعل المضارع إلى فعل الأمر:

يُعدل عن الفعل المضارع إلى فعل الأمر في السياق للدلالة على اختلاف الفعلين لفظاً ومعنىً، كقوله تعالى: ﴿**إِنْ نَقُولُ إِلَّا اعْتَرَاكَ بَعْضُ آلِهَتِنَا بِسُوءٍ قَالَ إِنِّي أُشْهِدُ اللَّهَ وَاشْــهَدُوا أَنِّــي بَــرِيءٌ مِمَّــا تُشْرِكُونَ**﴾.[٢]

فأتى بالفعل المضارع في أول الأمر: أشهدُ، ثم عدل عن الفعل المضارع إلى الأمر: اشهدُوا، وكـــان من المفروض أن يكون مضارعاً ليصحّ العطف لفظاً ومعنىً، فيكون التقدير: أُشــهدُ الله وأُشــهِدُكم أنّي......، ثم عدل عن الثاني إلى الأمر للفرق بين الإشــهادين لأن إشــهاد الله صــحيح وثابــت، وإشهادهم إياهم ليس إشهاداً حقيقياً، وإنما هو على سبيل السخرية والتهكم والتحــدي والاســتهانة، فهو "يقول لقومه: كونوا شهداء على أنّي لا أفعله، فإنْ قلتُ: هلا قيل: إنّي أُشهد الله، وأُشــهدكم؟ قلت: لأن إشهاد الله على البراءة من الشرك إشهاد صحيح ثابت في معنى تثبيت التوحيد وشدّ معاقده، وأمّا إشهادهم فما هو إلا تهاون بدينهم، ودلالة على قلّة المبالاة بهم فحسب، فعدل به عن لفــظ الأول لاختلاف ما بينهما، وجيء به على لفظ الأمر بالشهادة تهكماً به واستهانة بحاله.[٣]

هذا ما فسّره الزمخشري، في حين ذهب مذهباً آخر في قوله تعالى: ﴿**قَالَ أَرَاغِبٌ أَنْتَ عَنْ آلِهَتِي يَا إِبْرَاهِيمُ لَئِنْ لَمْ تَنْتَهِ لَأَرْجُمَنَّكَ وَاهْجُرْنِي مَلِيّاً**﴾[٤]، فمنع عطف: اهْجُرْني، علــى: لأَرْحُمَنّــكَ، لأنّ المعنى مختلف، فهو معطوف على محذوف يدلّ عليه: لأَرْحُمنّــكَ، أي: فاحْــذرني، واهْجــرْني، لأنَّ: لأَرْحُمَنّكَ، تهديد وتقريع.[٥]

---

[١]- الإمام محمود بن عمر الزمخشري، **الكشاف**، ٢ / ٢٧٠.

[٢]- هود، ٥٤.

[٣]- الإمام محمود بن عمر الزمخشري، **الكشاف**، ٢/٤٠٣-٤٠٤.

[٤]- مريم، ٤٦.

[٥]- الإمام محمود بن عمر الزمخشري، **الكشاف**، ٣/٢١.

إنّنا نرى أنّ اللجوء إلى هكذا نوع من العدول كان لغرض أسلوبي، يجعل من اللغة العربية وقواعدها مرنة، تسمح بتوليد قواعد إضافية تكون فرعاً على الأصلية، لا تتماشى والنحو المعياري لكنّه ـــ أي العدول ـــ يعبر عن أوضاع دلالية جديدة، لا يمكن الوصول إلى معانيها ودلالتها إلاّ بمثل هذا العدول التركيبي.

٥ـــ العدول عن صيغة الأمر إلى المضارع:

قد تكون صيغة الأمر بغير: افعلْ، فيعبّر عنها بصيغة: ليفعلْ، فتدلّ على الأمر، وقد يعطف على المضارع المركّب مع لام الأمر الدّال على الطّلب، للدلالة على أنّ هذا الأمر في معنى الخبر، لا الطلب، كقوله تعالى: ﴿**قُلْ مَنْ كَانَ فِي الضَّلالَةِ فَلْيَمْدُدْ لَهُ الرَّحْمَنُ مَدّاً حَتَّى إِذَا رَأَوْا مَا يُوعَدُونَ إِمَّا الْعَذَابَ وَإِمَّا السَّاعَةَ فَسَيَعْلَمُونَ مَنْ هُوَ شَرٌّ مَكَاناً وَأَضْعَفُ جُنْداً*وَيَزِيدُ اللَّهُ الَّذِينَ اهْتَدَوْا هُدىً**﴾.[١]

فجاء في السياق القرآني بصيغة الأمر: فليمددْ، ثم عدل عن الأمر إلى الخبر بالفعل المضارع: يزيد، للدلالة على أنّ المراد فيه الخبر، وهو معطوف على موضع: فليمددْ، والتقدير: منْ كان في الضّلالة مدّ أو يمدُّ له الرّحمن ويزيد[٢]، ومن دلالات العدول هنا: **المبالغة في الطلب للتنبيه على سرعة الامتثال،** إذ حوى القرآن الكريم بعضاً من هذه الدلالات، فعندما علّق الزمخشري على قوله تعالى: ﴿**وَإِذْ أَخَذْنَا مِيثَاقَ بَنِي إِسْرائيلَ لا تَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ**﴾، [٣] قال: لا تعبدون، إخبار في معنى النهي، كما تقول: تذهب إلى فلان، وتقول له كذا، تريد الأمر، وهو أبلغ من صريح الأمر والنّهي لأنّه كأنّه سُورِع إلى الامتثال والانتهاء، فهو يخبر عنه.[٤]

وفي سورة الصف في قوله تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى تِجَارَةٍ تُنْجِيكُمْ مِنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ تُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ**﴾[٥]: تؤمنون، هو خبر في معنى الأمر ولهذا أجيب بقوله، يغفر لكم، و

[١]- مريم، الآيتان، ٧٥-٧٦.

[٢]- الإمام محمود بن عمر الزمخشري، **الكشاف**، ٣/٣٧-٣٨.

[٣]- البقرة، ٨٣.

[٤]- الإمام محمود بن عمر الزمخشري، **الكشاف**، ١/ ١٥٩.

[٥]- الصف، الآيتان، ١٠-١١.

تدل عليه قراءة ابن مسعود[1]: آمنوا بالله، وجاهدوا، فإن قلت: لَمَ جِيءَ به على لفظ الخبر؟ قلت: للإيذان بوجوب الامتثال وكأنه امتثل فهو يخبر عن إيمان، وجهاد موجودين[2]. وكقوله تعالى: ﴿وَالْمُطَلَّقَاتُ يَتَرَبَّصْنَ بِأَنْفُسِهِنَّ﴾.[3] فإن قلت: فما معنى الإخبار عنهُنَّ بالتربّص؟ قلت: هو خبر في معنى الأمر، وأصل الكلام: وليتربصْنَ المطلّقات، وإخراج الأمر في صورة الخبر تأكيد للأمر وإشعار بأنّه ممّا يجب أن يتلقى بالمسارعة إلى امتثاله، فكأنّهنّ امتثلْنَ الأمر بالتربص.[4]

٦ ـــ العدول عن الأمر إلى الماضي:

هناك كثير من التراكيب قد تبدو للوهلة الأولى خبرية في بنيتها السطحية، لكنها في الحقيقة تحمل في معناها العميق معنًى إنشائياً، يقتضيه ظاهر المقام، فيعطي التركيب الخبري دلالة ومعنى لا يتوفران في التركيب الإنشائي لو صرَّح به. ولهذا يَعْدل المتكلم في حديثه أو خطابه عن الإنشاء إلى الخبر، لدلالة يرمي منها عن قصد تحقيق أمر ما، وقد ورد مصطلح: العدول، في: شروح التلخيص، عند الحديث عن وقوع الخبر موقع الإنشاء يقول التفتازاني: "ووقوع الخبر موقع الإنشاء إمّا أنْ يكون لإفادة التفاؤل كأن يقصد طلب الشيء، وصيغة الأمر هي الدّالة عليه، فيُعدل عنها إلى صيغة الماضي الدالة على تحقيق الوقوع تفاؤلاً".[5] فالعدول عن التركيب الإنشائي إلى التركيب الخبري يكون لإبراز دلالة اقتضاها المقام، وهذا "العدول عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى لا يكون إلا لنوع خصوصية اقتضت ذلك". [6]

وسنقتصر على أهم الدلالات التي تفرزها ظاهرة العدول عن الأمر إلى الماضي في البنية السطحية، ودلالاتها في البنية العميقة، وهي إنزال الإنشاء منزلة الخبر، ومنها: **التفاؤل بوقوع الطلب**، إذ إنّ المتكلم قد يستعمل الجملة الخبرية التي فعلها ماضٍ مكان الجملة الإنشائية الطلبية التي تدلّ على الدعاء،

---

[1] – القرطبي، **الجامع لأحكام القرآن**، ١٨/٨٧.

[2] – الإمام محمود بن عمر الزمخشري، **الكشاف**، ٤/٥٢٦.

[3] – البقرة، ٢٢٨.

[4] – الإمام محمود بن عمر الزمخشري، **الكشاف**، ١ /٢٧٠.

[5] – الخطيب القزويني، **شروح التلخيص**، ابن يعقوب المغربي، **مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح**، ٢/٣٣٨.

[6] – ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ٢/١٤.

للدلالة على تحقيق وقوع مضمون الجملة، لإدخال السرور إلى نفس المخاطَب، كقولك: **أعـاذَكَ اللهُ مِنَ الشُّبهة، وعصمَك منَ الحيرةِ، ووفّقك للتقوى.**[١]

فأصل التراكيب السابقة في بنيتها العميقة تراكيب إنشائية هي: اللهُمَّ أعذْهُ منَ الشّبهةِ، وأعصمْهُ منَ الحيرة، ووفقْهُ للتّقوى، فلمّا أراد تحقق وقوع الفعل، أو توهّمَ أنه متحقق وحاصل، عدل عن صيغة الأمر إلى صيغة الخبر، للدلالة على تحقق الوقوع، وإدخال السرور إلى نفس المخاطب؛ ومن الدلالات أيضاً: **إظهار الحرص (الرغبة) في وقوع الطلب،** وهذا النوع من العدول يتعلق بذات المتكلم، لأن الطالب شيئاً إذا عظمت رغبته فيه وكثر تصوّره له ظنّ أنّه واقع وحاصلٌ من زمان، فيعدل عن لفظ الفعل الإنشائي إلى لفظ الفعل الخبري المفيد للحصول للدلالة على إظهار الرغبة والحرص في وقوع الفعل وتحققه، نحو: رزقني اللهُ لقاءَك[٢]؛ **أمّا الدّعاء له وعليه،** فقد يعدل غالباً عن استعمال فعل الأمر إلى استعمال الفعل الماضي للدلالة على الدعاء، فحين نذكر الرسول الكريم نقول: **صَلّى اللهُ عليهِ وسَلّم،** أي: صلِّ وسلّم عليهِ، ولأجل التأدّب مع الله واليقين بتحقق الدلالة وكأنها واقعة يستعمل المتكلم في ذلك كلّه الأسلوب الخبري الذي يفيد الدعاء له، وكقول طرفة بن العبد[٣]:

فَسَقى بِلادَكَ غَيرَ مُفسِدِها ... صَوبُ الرَّبيعِ وَديمَةٌ تَهمي

فهو لم يكتف بالدعاء للديار بالسقيا، وإنما احترس في كلمة: غير مفسدها، لّما عرف عن المطر من تخريب الديار، أي: أصابها مطرٌ نافعٌ لا يخربها، ولا يزيد على ريّها وحاجتها والتقدير: ليسقِها.

وقد يعكس الأمر فيعدل عن صيغة الأمر في الدعاء عليه إلى الماضي، كقولك: **زيداً قَطَعَ اللهُ يَدَهُ، وزيداً أمرَّ اللهُ عليهِ العيشَ،** لأنّ معناه معنى: زيداً لِيقطَع اللهُ يدَهُ [٤].

---

[١]- السكاكي، **مفتاح العلوم**، ٣٢٤. الخطيب القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ١/١٤٦. سعد الدين التفتازاني، **شروح التلخيص**، ٢/٣٣٨

[٢]- السكاكي، **مفتاح العلوم**، ٣٢٤-٣٢٥. **الإيضاح في علوم البلاغة**، ١/١٤٦-١٤٧. سعد الدين التفتازاني، **شروح التلخيص**، ٢/٣٣٨-٣٣٩.

[٣]-**ديوانه**،ص٩٧.

[٤]-سيبويه، **الكتاب**،١/١٤٢. ابن يعيش، **شرح المفصل**،١/٨٧. حسين جمعة، **جماليات الخبر والإنشاء**، ص ٣٨.

ولا يسعنا إلاّ أن نقول في بلاغة العدول كما قال يحيى بن حمزة: "له موقــع عظــيم في البلاغــة، فالعدول من جهة، افتتان في الكلام، وتوسُّع فيه، ومن جهة أنّه إذا نُقِل الكلام من أسلوب إلى أسلوب آخر كان ذلك أنشط للإصغاء، وأعظم شوقاً للسامع إلى سماعه، وأكثر تحريكاً للداعية إلى قبوله من أن يكون على أسلوب واحد" (١).

فالعدول في التركيب الفعلي، وإخراج الكلام لا على مقتضى الظّاهر، هو وجه من وجوه حيويــة اللغة وجمالياتها؛ لِمَا يفضيه من تنويعات تركيبيّة تتجلّى بالتضاد في الأفعال، والتبديل في أشكالها الثابتة، وهذا الازدواج في السياق النصّي يؤدّي إلى تشكيل تحولات ومتغيرات دلاليــة جديــدة، تــؤدّي إلى اختلاف الزمن، فهو، أي التضاد، المحرّك الأساس لأزمنة الأفعال التي تفرز تراكيب متنــافرة الــزمن، متواشجة الدّلالة، ومن هنا نجد أنّ العدول إلى الماضي، أو المضارع، أو الأمر يولّد طاقة تعبيرية، وقدرة تحويلية على إثارة الحدث، ولفت انتباه القارئ، وخلق فضاءات دلالية أكثر، وأبعاد جمالية نــادرة. لا تؤديها صيغة بزمن محدّد.

لقد أكّد البحث القيمة الوظيفية التي يؤدّيها العدول في بنية النص المتحركة، ما يجعل أنســاقها ذات صفة دينامية، وأبعاد دلالية. و لم يردِ العدول في النصِّ بفعل المصادفة، إنّما جاء عــن قصــد، متنــوّع الصور، لغرض أسلوبي؛ يجعل قواعدَ العربية أكثرَ اتساعاً، ومرونة بحسب المراد والمقصود، على الــرَّغم من مخالفة قواعد النحو المعياري، فإنّه يولّد تراكيب لا يمكن الوصول إلي معانيها إلاّ بمثل هذا العــدول التركيبي، فكلُّ عدول في اللفظ يقتضي عدولاً في المعنى، وبهذا تتبادل الأفعال دلالتها الزمنية، من خلال التركيب السياقي، لا من بنيتها الصرفية المفردة، فالعدول اختيار مــن إمكانــات اللغــة، لا انتــهاك لقواعدها، وإن كان خروجاً على القياس النحوي، أو خرقاً لنظام العربيّة، فالابتعاد عــن الاســتعمال المألوف، وإيقاع الانزياح في نظام اللغة، هو رمز جماليتها، ومهما يكن من أمر فلا يمكننا احتواء كــلّ دلالات العدول في التركيب الفعلي لكثرته.

---

[١] - **الإيجاز لأسرار كتاب الطراز، ٤٣٥.**

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

١. الأنصاري، ابن هشام، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، حققه وعلق عليه د. مازن المبارك، محمد علي حمد الله، راجعه سعيد الأفغاني، ١٩٧٢.

٢. ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٣٩.

٣. ابن جني، **الخصائص**، حققه محمد علي النجار، ط٢، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.

٤. ابن منظور، **لسان العرب**، نسقه وعلق عليه ووضع فهارسه علي شيري، ط٢، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٢.

٥. ابن يعيش، **شرح المفصل**، عالم الكتب، بيروت، لبنان، مكتبة المتنبي، القاهرة، د.ت.

٦. البحيري، أسامة، **تحولات البنية في البلاغة العربية**، ط١، دار الحضارة، مصر، د.ت.

٧. بوخاتم، مولاي علي، **مصطلحات النقد العربي السيماءوي، الإشكالية والأصول والامتداد**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.

٨. تحريشي، محمد، **النقد والإعجاز**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤.

٩. جمعة، حسين، **جماليات الخبر والإنشاء، دراسة بلاغية جمالية نقدية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.

١٠. حسان، تمام، **اللغة العربية، معناها ومبناها**، ط٣، عالم الكتب، ١٩٩٨.

١١. **ديوان طرفة بن العبد**، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق درية الخطيب، ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٥٧.

١٢. الزجاجي، أبو القاسم، **الإيضاح في علل النحو**، تحقيق د. مازن المبارك، ط٣، دار النفائس، بيروت، ١٩٧٩م.

١٣. الزمخشري، الإمام محمود بن عمر، **الكشاف عن حقائق غوامض التتريل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، رتبه وضبطه وصححه مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨٦.

١٤. الساقي، فاضل، **أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٧

١٥. السكاكي، **مفتاح العلوم**، ضبطه، وكتب هوامشه، وعلق عليه نعيم زرزور، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٧.

١٦. سيبويه، الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ط ٦، عالم الكتب، بيروت، ١٩٦٦.

١٧. السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق أحمد شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٨.

١٨. السيّد، علاء الدين رمضان، **ظواهر فنية في لغة الشعر العربى الحديث**،منشورات الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦

١٩. **شرح الرضي على الكافية**، تصحيح وتعليق يوسف حسن عمر، كلية اللغة العربية والدراسات الإسلامية، جامعة قار يونس، ١٩٧٨.

٢٠. **شروح التلخيص**، وهي مختصر العلامة سعد الدين التفتازاني على تلخيص المفتاح،للخطيب القزويني ومواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح، لابن يعقوب المغربي، دار السرور، بيروت، لبنان، د.ت.

٢١. طبل، حسن، **أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية**، ١٩٩٠.

٢٢. العلوي، يحيى بن حمزة، **الإيجاز لأسرار كتاب الطراز في علوم حقائق الإعجاز، من العلوم البيانية والأسرار القرآنية**، ط١، تحقيق د. بن عيسى باطاهر، دار المدار الإسلامي، ٢٠٠٧.

٢٣. العلوي، يحيى بن حمزة، **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، مطبعة المقتطف، مصر، ١٩١٤.

٢٤. الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد، **معاني القرآن**، تحقيق أحمد يوسف نجاتي، ومحمد علي النجار، دار السرور، د.ت.

٢٥. فندريس، **اللغة**، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٠.

٢٦. القرطبي، **الجامع لأحكام القرآن**، تصحيح أحمد عبد العليم البردوني، ط٢، ١٩٥٢.

٢٧. القزويني، الخطيب، **الإيضاح في علوم البلاغة**، تحقيق وتعليق لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية بالجامع الأزهر، أعادت طبعه بالأوفست مكتبة المثنى ببغداد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، د.ت.

٢٨. ويس، أحمد محمد، **الانزياح في التراث النقدي والبلاغي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠٢.

ازدواجيّة الأنا والآخر في التكوينات الرمزيّة لشعر الخمر الصوفيّة

الدكتور وفيق سليطين *

صالح نجم **

الملخّص

يتناول البحث مجموعة من نصوص الخمر الصوفيّة في القرنين السادس والسابع الهجريّين، فيقف على خصائص الخمر وثيماتها وأوصافها، على المستويين الحسّيّ والروحيّ، كما لو أننا بصدد نصّين اثنين: الأوّل منهما ذو دلالات ظاهرة مباشرة، تكون الخمر فيه حسيّة تقتضي السكر، وتؤدي بمعاقرها إلى الهذيان والجنون، والثاني منهما ذو دلالات محجوبة باطنة، تكون الخمر فيه رمزاً للمعرفة والمحبّة والخلق، ممّا يعني أنّنا إزاء ازدواجيّة بين المعنى الموجود والمعنى المفقود، بوصف الأوّل منهما يحيل على ما أحال عليه أهل الفقه والشريعة، والثاني منهما يحيل على ما أحال عليه أهل التصوّف، مثلما نحن إزاء جدليّة تدور رحاها حول علاقة الأنا بالآخر "الذات الإلهيّة"، صعوداً وقد تمثّل بالاتصال معه، أو هبوطاً وقد تمثّل بالانفصال عنه، في محاولة جادّة من قبل الشاعر الصوفيّ للحفاظ على ديمومة التجربة وحمايتها من الموت والبوار.

كلمات مفتاحيّة: الرمز، الخمر الصوفيّة.

المقدّمة

يحتفي صوفيّة القرنين السادس والسابع الهجريّين بالخمر، ويجعلون منها رمزاً للمحبّة الإلهيّة، أو يرمزون بها إلى المعرفة والحقيقة، أو ربّما باتت عندهم تكويناً رمزيّاً يشيرون به إلى مقاصدهم العرفانيّة ومواجدهم الروحيّة، مستفيدين في هذا الإطار من شعراء الخمر الحسّيّة، وعلى رأسهم الشاعر العباسيّ أبو نواس، الذي أغرق في وصف الخمر وفي استعراض آثارها في الشاربين، من دون أن يغفل عن التغنّي بمجالسها وأوانيها، وقد ساعده في ذلك واقع المجتمع العباسيّ، من حيث انتشار دور اللهو

* أستاذ الأدب المملوكي والعثماني، قسم اللغة العربيّة،كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة،جامعة تشرين، اللاذقيّة، سورية.

** طالب دكتوراه، قسم اللغة العربيّة،كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تشرين، اللاذقيّة، سورية.

تاريخ الوصول: ۱۳۹۱/۰۲/۱٥هـ.ش= ۲۰۱۲/۰٥/٤م تاريخ القبول: ۱۳۹۱/٤/۲٥ هـ.ش = ۲۰۱۲/۰۷/۱٥م

والمجون وكثرة الجواري والغلمان، أو من حيث الاختلاط الثقافيّ والحضاريّ السائد، الذي شجّع عليه الخليفة، واحتضنه في بلاطه.

حذا الصوفيّة حذو أبي نواس، فأكثروا من وصفهم للخمر، وخرجوا بها عن مادّيّتها المعروفة إلى عالم التجريد، وجعلوها رمزاً يعبّرون من خلاله عمّا يدور في خلدهم من محبّة للذات الإلهيّة ومعرفة بها، مضيفين إلى خمرهم صفات كثيرة لم ترد في شعر أبي نواس، ولا في شعر غيره من واصفيها، من مثل: الأعشى، والأخطل، ومسلم بن الوليد، وأبي تمام، والبحتري، والسرّي الرفاء، والصنوبري، وابن حمديس، وموردين آثاراً لها تتركها في الندامى، لم ترد في نتاج شعراء الخمر الحسّيّة، فضلاً عن منح مفردات موضوع الخمر إيحاءات وإشارات عدلت بمعاني تلك المفردات عن المألوف المبتذل، لتصبح رموزاً جزئيّة تدعم الرمز الأعمّ والأشمل، والمعبّر عنه بالخمر الروحيّة، ممّا دفع بالدكتور عاطف جودة نصر إلى القول:"إنّ الخمريّات الصوفيّة استلهمت من الشعر الخمريّ، صوره وأخيلته وأساليبه، و لم تستلهم ما حفل به من مجون وإباحيّة "[1].

أهمّيّة البحث

تأتي أهمّيّة البحث من كونه يغوص إلى عمق النصّ الصوفيّ، بهدف استجلاء ما خفي من معاني رموزه، وما استغلق من دلالاتها، ولاسيّما الرموز المتعلّقة بحقل الخمر. هذا من جانب، ومن جانب آخر، تأتي أهمّيّة البحث في كونه من البحوث القليلة التي تصدّت للشعر الصوفيّ بتحليل بنياته الظاهرة، وإعادة تركيبها في سياقها الباطن، بعد تسليط الضوء على المكنون الغامض من إشارات الصوفيّة واصطلاحاتها، ليشمل البحث كلّ ما يتّصل بالخمر الصوفيّة من أوان ومجالس وآثار، من دون أن يغفل عن توضيح علاقة ما سلف بالأنا، بوصفها الطرف الأساس في جدليّة الأنا والآخر، أو ربّما بوصفها المحور الذي تدور حوله ازدواجيّات التكوين الرمزيّ للخمر في شعر الصوفيّة.

منهجيّة البحث

ازداد اهتمام الباحثين بتراثنا الشعريّ في العقدين الأخيرين بما ينسجم مع كثرة المناهج النقديّة قديمها وحديثها، إلّا أنّ الغالبيّة العظمى من الباحثين قد تزوّدت بأدوات المناهج النقديّة الحديثة، أو

---

[1] - عاطف جودة نصر، **الرمز الشعري عند الصوفيّة**، ص ٣٣٩.

ربّما، الطارئة على بيئتنا الثقافيّة، فراح بعضهم يواجه النصّ القديم بكثير من العنف والقسوة محاولاً إخضاعه لمرامي المنهج المعتمد، ممّا أدّى، ويؤدّي دائماً، إلى شلّ حركة النصّ، وقتل شعريّته، وتشويه معا لم الجمال فيه، ولاسيّما عندما يبتعد منهج الباحث بالنصّ عن جادّة الحقيقة، فيقوّله ما لا يريد قوله، ويستخلص منه احتمالات لا وارد لها، وبموجب ما تقدّم ذكره، يكون المنهج سبباً من أسباب اعتقال التراث، وليّ عنقه، والتمثيل بجسده. أمّا بعضهم الآخر، فقد كان لهم الفضل في إحياء هذا التراث من بعد ما كان عرضة للزوال والأفول، على الرغم من استخدامهم مناهج نقديّة حديثة أيضاً، إلّا أنّ إحاطتهم بمفردات المنهج القادم، ووعيهم لخصوصيّة النصّ القديم حالا دون تغليب أحد الطرفين على الآخر (النصّ، المنهج).

تأسيساً على ما سبق، رأينا أن نعتمد في بحثنا هذا المنهج التحليليّ الدلاليّ، بوصفه منهجاً يُعنى باللغة، إذ من خلاله نقوم برصد تحوّلاتها داخل السياق الصوفيّ، مثلما نقوم بقراءة تجلّياتها الشعريّة، على مستوى المفردة والتركيب والصورة، بهدف استجلاء خصوصيّة اللغة الصوفيّة، ومعرفة مدى قدرتها على التواصل مع الآخر المخالف المباين لها، أو المطابق المحايث لأبعادها الإشاريّة.

العرض والمناقشة

آثرنا – ونحن في سبيل رصد ازدواجيّة الأنا والآخر في التكوينات الرمزيّة للخمر الصوفيّة – الوقوف عند مجموعة من الإشارات، أهمّها:

- الخمر الصوفيّة، أسماؤها وصفاتها.
- الطقس الخمريّ والأبعاد الرمزيّة لمفرداته.
- آثار الخمر في الندمان وانزياحاتها الدلاليّة.

أوّلاً: الخمر الصوفيّة، أسماؤها وصفاتها:

ظهرت الخمر في شعر الصوفيّة بمسمّيات شتّى، بما يلائم لونها وأثرها وكميّتها ومادّتها، فهي الصفراء والصهباء والقهوة، وهي الحميّا والراح والشمول، وهي السلافة والمدامة والصبوح والخندريس والقرقف والخرطوم، وأمثلة ذلك وافرة جدّاً، نختار منها قول المكزون[1]:

[1] - المكزون، السنجاري، **الديوان**، ص١٦٣

شربتُ **الرّاحَ** من راحـــــــــ ـــــــــةِ معســـولِ اللمــــى أغيدْ

وقول ابن عربي[1]:

واشربْ **سلافةَ** خمرها بخمارها واطربْ علــى غـــردٍ هنالـــكَ ينشـــدُ

وقول الشُّشتَري[2]:

طابَ شربُ **المُدام** في الخلواتِ فاســــقني يا نديمُ بالآنيــــــــاتِ

وقول ابن سوار[3]:

فردٌ لهُ من كلّ شيءٍ شـــافعٌ بلقائـــهِ أمـــنُ الوجـــودِ يقـــومُ

طبٌّ بـــأدواءِ النديمِ إذا هفا وتحكّمتْ في عقلهِ **الخُرطـــومُ**[4]

يترافق شرب الخمر بوصفه فعلاً معنويّاً مع حضور الآخر المادّيّ، وذلك حتّـى يتحقّـق للأنـا حضورها بين حدّين، الأوّل منهما تمثّله الخمر برمزيّتها، والثاني منهما يمثّله الوعاء تارة والنديم السـاقي تارة أخرى، وبقدر ما يكون الآخر حاضراً برسمه أو بفعله (معسول اللمى أغيد، غردٍ هنالك ينشـد، فاسقني يا نديم بالآنيات)، بقدر ما تكون الأنا محتجبة بفعل الغياب الذي تفرضه الخمر على المشهد، أو بفعل الخفاء والستر اللذين يناسبان فعل تعاطيها (الراح، خمارها، الخلوات).

إذا تتبّعنا صفات الخمر، نجد أنّها تتّصف بصفات تعارفَ عليها شعراء الخمر مـن قبـل، فهـي الصفراء، الصافية، اللطيفة، الشذيّة، القديمة، النوريّة، إلّا أنّ الصوفيّة قد أوّلوا هذه الصفات تـأويلات رمزيّة أوحوا من خلالها بمعان روحيّة مجرّدة، فضلاً عن إضافة بعض الصفات الأخرى المتّصلة بنوعيّـة الخمر ومادّتها، أو بطعمها وطريقة شربها، يقول التّلمساني[5]:

---

[1] - ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، ص١١٤.

[2] - أبو الحسن الششتري، **الديوان**، ص ٣٥.

[3] - نجم الدين ابن سوار، **الديوان**، ص ٣٤٠.

[4] - **الخرطوم**: الخمر السريعة الإسكار.

[5] - عفيف الدين التلمساني، **الديوان**، ص ٧٨.

وأشربُ الراحَ حـين أشـربُها صرفاً وأصحو بها فما السـببُ!
خمرتُها من دمـي وعاصرُها ذاتي ومـن أدمعي لها الحَببُ

ويقول في موطن آخر[1]:

هي الجوهر الصرف القديمُ فإن بـدا لها حببٌ نيطت به فهو حادثُ
تمزّزتُها صـرفاً فلمّا تصـرّفت تحـكّم سـكرٌ بالترائبِ عابثُ

ويقول ابن سوار أيضاً[2]:

نوريّة لو على الأجداث مُرّ بها قامت لسـاكنها طُرّاً بـأرواحِ

على أنّ أبرز من وصف الخمر الصوفيّة هو ابن الفارض، حين قال[3]:

يقولون لي صفها فأنـتَ بوصـفها خبيرٌ أجل عندي بأوصـافها علـمُ
صفاءٌ ولا مـاءٌ ولطـفٌ ولا هـوا ونورٌ ولا نـارٌ وروحٌ ولا جسـمُ
تقدّمَ كلّ الكائناتِ حديثُها قديماً ولا شكلٌ هناكَ ولا رسمُ

علماً بأنّه القائل في مطلع خمريّته هذه[4]:

شربنا على ذكر الحبيـبِ مدامـةً سكرنا بها من قبلِ أن تُخلقَ الكـرمُ
لها البدرُ كأسٌ وهْي شمـسٌ يديرها هـلالٌ وكم يبدو إذا مُزجتْ نجمُ

في شاهدَي التلمساني تكون الخمر صرفاً غير ممزوجة إشارة منه إلى (شهود الحقّ بالحقّ والتحقّق بفناء ما سواه، وهي بمعنى التوحيد الخالص)[5] ، في حين أنّ الخمر الممزوجة ما هي إلّا "رمز عرفـانيّ

[1] - **المصدر السابق**، ص ١٤٣.
[2] - ابن سوار، **الديوان**، ص ٥٦٧
[3] - عمر بن الفارض، **الديوان**، ج ١و٢، ص ٢٥٩- ٢٦١.
[4] - **المصدر نفسه**، ج٢، ص ٢٤٥- ٢٤٦.
[5] - سلافة عبد الله، **تقنيات التعبير عن الخمر في الشعر المملوكي(دراسة أسلوبية نماذج شعرية متنوعة)**، ص ٩١.

على مزج الوجود الحقّ بصور الكائنات العدميّة"[١]، ممّا يسوّغ احتفاء الصوفيّة بالخمر الصرف، فضلاً عن كونها تستجلب الصحو بعد السكر، وهو" صحو محبّة لا صحو غفلة "[٢]، وهذا يجعلها تمتاز عمّا سواها، ولاسيّما بعد التعرّف إلى مادّتها وهويّة عاصرها (خمرتها من دمي وعاصرها ذاتي)، وكذلك إلى كيفيّة شربها وطبيعة مذاقها (تمزّزها)، من دون أن ينقص ذلك من قيمتها، فهي الجوهر، وهي القديمة، وغيرها العرض المحدث، من أجل ذلك ذهب الدكتور عودة إلى القول:"القِدم عند شعراء الخمرة من غير الصوفيّة قدم مادّيّ يتوقّف عند فترة تاريخيّة معيّنة، بيد أنّه عند الصوفيّة، يتحوّل إلى قدم معنويّ يتسرمد في الأزل، ممّا يخرجها من كونها خمرة حقيقيّة، إلى خمرة ذات بعد رمزيّ""[٣].

في شاهد ابن سوار تتجرّد الخمر من حسّيّتها تماماً، فهي الموصوفة بـ (النوريّة، فضلاً عمّا لزمها من فاعليّة تجلّت في بعث الموتى ونفخ الأرواح في الأجداث، ولا غرابة في هذا المعنى الذي كثيراً ما كان يرسّخه الصوفيّة في إنتاجهم الشعريّ، فهذا هو ابن الفارض يقول[٤]:

ولو نضحوا منها ثرى قبرِ ميّتٍ لعادت إليه الروحُ وانتعش الجسمُ

الأمر الذي يدفعنا إلى تتبّع التكوينات الرمزيّة للخمر في نصّ ابن الفارض، وقد شرع يبيّن مهارته في وصف الخمر، على الرغم من أنّه كان يعاني مشقّة البحث عن صفات لها "فلا يجد إلّا أوصافاً معروفة في نظم الخمر، لأنّ طبيعة اللغة، وطبيعة الموضوع تلزمانه بذلك، لذلك كان يحاول عن طريق المبالغة والغلوّ تصوير خمره الإلهيّة، حتّى لا تختلط في الأذهان مع الخمر العاديّة"[٥]، فيصرّح بأنّها ذات صفاء لكن ليس صفاء كصفاء الماء، بل هو صفاء معنويّ، وأنّها ذات لطف ليس لطفاً من الهواء مأخوذاً، وأنّها ذات نور لا يُؤخذ من النار، وأنّها روح لا جسم لها كبقيّة الأرواح التي توجد في الأجسام[٦]، فقد دلّ ذلك على"أنّها خمرة معنويّة وأوصافها ربانيّة"[١]، وهي بعيدة كلّ البعد عن

---

١ - **المرجع السابق**، ص٩٢

٢ - رفيق العجم، **موسوعة مصطلحات التصوّف الإسلامي**، ص٥٣٤.

٣ - أمين يوسف عودة، **تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفيّة "ابن عربي**، ص ١٩٠.

٤ - ابن الفارض، **الديوان**، ج٢، ص٢٥١.

٥ - علي حيدر، **مدخل إلى دراسة التصوّف: الشعر الصوفيّ في القرن السابع الهجري والعصر المملوكي**، ص ١٣١.

٦ - ابن الفارض، **الديوان**، ج٢، ص٢٦١.

العناصر الأربعة من ماء وهواء ونار وتراب، فضلاً عن كونها القديمة ذات الحكمة والمعرفة، وهذه صفات إلهيّة تقطع بالخمر بوناً شاسعاً، من كونها مادّة محدثة صمّاء إلى كونها روحاً قديمة تملك القدرة على إيجاد الأشياء وخلقها، ممّا حدا بشارحَي الديوان إلى القول تعقيباً على البيت الأوّل من القصيدة: "الكرْم عبارة عن هذا الوجود الممكن الحادث الذي أوجدته القدرة الإلهيّة "[٢]، وإلى القول في فحوى البيت الثاني: "المدامة هي المعرفة الإلهيّة التي تفيض أنوارها في جميع الكائنات"[٣]، على الرغم من أنّها مدامة لا تحتاج إلى دليل، وكيف يكون ذلك، وهي الدليل على ذاتها بذاتها[٤]:

ولولا شذاها ما اهتديتُ لحانها ولولا سناها ما تصوّرها الوهمُ

نتبيّن ممّا سلف، أنّ الأنا الصوفيّة تعيش حال اغتراب عن إنّيّتها الوجوديّة، وهي إزاء الآخر المقدّس، فسكر ابن الفارض متعلّق بماضي العهد المبرم بينه وبين الذات الإلهيّة، مثلما هو متعلّق بحاضر العهد الذيجمعه بالخمر الإلهيّة المحيلة على الذات، والموحية في جانب من جوانبها بسطوة هذه الذات على أنا الصوفيّ، وقد تمزّقت هذه الأنا بين المادّة والروح، بفعل انجذابها إلى المادّة المتمثّلة بظاهر الخمر (سكرنا) حيناً، وبفعل استسلامها للأثر العرفانيّ المقصود من الخمر، بالنظر إلى إحالتها الرمزيّة حيناً آخر.

ثانياً: الطقس الخمريّ والأبعاد الرمزيّة لمفرداته:

لم يختلف الطقس الخمريّ في شعر الصوفيّة عنه في شعر الخمر الحسّيّة، من وصف للدير والحان، وتغنّ بالخمّار والساقي، واحتفاء بالندمان والسمّار ممّن يمثّلون مجلس الخمر. يتبادل الحاضرون الأنخاب، ويشربون، كلٌّ على قدر استطاعته واستعداده، فضلاً عن ذكرٍ صريح لكمّيّات الشرب وما يناسبها من الأوعية والأواني، لكن ما يميز شعر الخمر الصوفيّة أنّ الشاعر الصوفيّ قد أفرد لكلّ مسمّى من المسمّيات السابقة دلالة غير دلالته التقليديّة المعروفة، من حيث الصفة، والمهمّة، والحاجة، لذلك غالباً ما نجد تداخلاً في الأدوار، كأن يصبح الشاعر ساقياً أو شارباً، أو كأن يغدو الخمّار نديماً وسميراً، من

---

[١] - **المصدر السابق**، ج٢، ص٢٦١.

[٢] - **المصدر نفسه**، ج٢، ص٢٤٥.

[٣] - **المصدر نفسه**، ج٢، ص٢٤٦

[٤] - **المصدر نفسه**، ج٢، ص٢٤٧.

دون أن ننسى إمكانيّة حضور المحبوب في هذه المجالس، بوصفه ساقياً أو خمّاراً، يقدّم الخمر لطالبيهـــا، ويصبّ الأقداح فيشربون، أو ينشد فيسمعون.

يقول المكزون[١]:

شمسان خالهما النـــدامى أربعـــاً	جُليا من الساقي على الجلّـــاسِ
شـــمس الحميّا والمحيّـــا أشـــرقا	فتقابـــلا في خـــدّه والكاسِ

شرع المكزون يؤكّد علاقة الساقي بالندامى في مجلس الخمر، وهي علاقة مبنيّة أساساً على الإلقاء والتلقّي عند الصوفيّة، مع ما يخامرها من دهشة وإعجاب، إذ المتلقّي بصدد الخمـــر ووجـــه الســـاقي المدوّر، وقد أشرقا مسفرين عن نور عميم، مثلما هو من طرف آخر بصدد نور لا يقلّ عنهما إشـــراقاً، يصدر عن خدّ الساقي وإناء الخمر(الكأس)، إمّا على سبيل المجاز وإمّا على سبيل الإنابة، فضلاً عن أنّ البيتين في المجمل قد حفيا بمعاني النور والإشراق والإضاءة (شمسان، جليا، شمس الحميّا، أشرقا)، وهـــي معان تنحو بالخمر منحى يخلّصها من حسّيّتها، ويجرّدها من دلالتها المعهودة، لتمنحها دلالات مجـــرّدة تقوم على معاني الهداية والحكمة والمعرفة، فتصبح ازدواجيّة الأنا الشاعرة قارّة في جدليّـــة المحســـوس والمجرّد طوراً، وفي جدليّة المقصود واللامقصود من الكلام طوراً ثانياً، وفي جدليّة الأنا المتلقّي والآخـــر الساقي طوراً ثالثاً، في حين غابت أنا الشاعر عن الخطاب وامّحت، إمّا لأنّها تماهت مع الأنوار المتكثّرة في المشهد الخمريّ، وإمّا لأنّها ذابت في حضور الندامى ممّن تلقّوا هذه الأنوار.

ويقول ابن سوار[٢]:

روّحْ فؤادي بذكر النـــازح الـــداني	فذكرُهُ لم يـــزلْ رَوحـــي وريحـــاني
واصرف همومي بصرفٍ من مدامتـــه	فدنّها مـــن جنـــان العـــزّ أدنـــاني
واحطط رحالي بباب الدّيرِ مُلتمســـاً	راحاً فـــأقنومُ ذاك الـــديرِ يرعـــاني
ولي بهيكلـــهِ محجوبـــةٌ ظهـــرتْ	من بعدما حُجبتْ عنّـــي بجثمـــانِ

[١] - المكزون، **الديوان**، ص٣٢٤.

[٢] - ابن سوار، **الديوان**، صص ٢٤٠- ٢٤١

منيعةُ الوصل إلّا عــن فــتىً منَعَــتْ معناهُ في الحبّ أن يصبو إلى ثــاني

نادمتُها فمحتْنــي عـنـــدَ رؤيتها وكان محوي لهــا أصلاً لــوجداني

إذن، يبادر ابن سوار إلى تصدير ثلاثة الأبيات الأولى بأفعال الأمر التي تمنح أنا الشاعر السـطوة والقوّة، وتضعه في موقع الآمر، والآخر هو المأمور، بينما تدور أحداث المشهد حول إمكانيّة الحصـول على الخمر، وقد ارتبطت دلالتها بالراح والروح والريحان، وارتبطت دلالة وعائها بالجنان، فضلاً عـن أنّ الدير أضحى ملاذاً ومستقراً للشاعر والساقي والمحبوبة، بل لعلّ الدير بات غاية مرجـوّة يلتمسـها الشاعر ومن معه، تمهيداً لإبراز ما فيه من أسرار محجوبة مستورة، آن لها أن تنكشف وتظهـر، وقـد عاقها ضيق المكان ردحاً طويلاً، إلى درجة تشابه فيها – مكانيّاً ووظيفيّاً – الدير والفؤاد، إذ يطالعنـا الفؤاد مع بداية النصّ، ممّا يستدعي وجود معان من مثل: الوصل، المنع، المحو، الرؤية، الوجدان، وكأنّ خمر ابن سوار ما هي إلّا الخمر الصوفيّة المحمّلة بإشارات المحبّة الإلهيّة، والموصوفة بـ (الصرف، المدامة، الراح)، إضافة إلى كونها المحجوبة المنيعة القادرة على المحو والإثبات، وهي بعد ذلك، مخصوصة بالشاعر من دون سواه، تجلّت له بالنور والمحبّة من بعد ما ضاقت ذرعاً بكثافة الجسد (الـدنّ). الأمـر الـذي يسوّغ استخدامه أسلوب الملكيّة في البيت الرابع، وأسلوب الحصر في البيت الخامس، فضلاً عن تكثيف بروز الأنا بصيغة الضمير المتّصل على مساحة البيت السادس، إفراداً له من دون غيره، وتخصيصاً له من دون سواه بهذه المحبّة وهذا المحبوب:(نادمتُها، محتْني، محوي، وجداني).

لعلّ هذه الانزياحات المتعدّدة التي تطرأ على مفردات الخمر الصوفيّة وما يتعلّق بها تنسحب أيضاً على أواني الخمر، فلكلّ منها دلالة جديدة تتناسب حسّيّاً وكميّة الخمر المشروبة، أو طبيعة المادّة الـتي صُنعت منها الآنية، سواء أكانت ذهباً أو نحاساً أو زجاجاً. هذا من جانب، ومن جانب آخر، تتناسب الأواني وطبيعة الواردات الإلهيّة ومقدار تجلّياتها، بما ينسجم وقول الدكتور (حبّار):"أمّا آنيـة الخمـر وآلاتها، من أباريق وطاسات ودنان، ممّا جاء في حكم هذا المعجم، فإنّها لا تعدو أن تكون إشارات إلى مقادير الشرب، بل إلى مقادير وارد التجلّيات النورانيّة القويّة، في مقابل مدى استعداد المتجرّد السالك

لتحمّلها وقت ظهورها له، وانطباع نورها الساطع بنور سرّه وأمانته المودعة في قلبه أو عقله"[١]، لذلك نجد ابن الفارض يحيل لطف أواني الخمر على لطف المعاني المكنوزة فيها قائلاً[٢]:

ولطفُ الأواني في الحقيقةِ تابعٌ   للطفِ المعاني والمعاني بها تنمو

ومن شرحَي البوريني والنابلسي لهذا البيت نختار:" كنّى بالأواني عن عا لم الإمكان وهو جميع المخلوقات (...) والإشارة بلطف المعاني هنا إلى لطف ما تدلّ عليه صور الممكنات من الحضرات الإلهيّة والتجلّيات الربانيّة"[٣]، ممّا يعلّل كثرة حضور آنية الخمر في شعر الصوفيّة، إذ هي الإبريق والزّق والكأس والدنّ والقدح والطاس والجام والزجاجة والباطية...، فالإبريق إضافة إلى أنّه وعاء الخمر، هو أيضاً، السيف البرّاق، وهو المرأة الحسناء البرّاقة اللون التي تُظهرُ حسنها عن عمد، والقدَح إناء يُشرب به الماء أو النبيذ أو نحوهما، وهو من حيث المقدار ثُمنُ الكيلة من الحبوب، ومن ألفاظه: القدّاح، وهي حديدة يُقدَح بها الزند ليُخرج النار، والقدّاح نَورُ النبات قبل أن يتفتّح، والطاس إناء من نحاس، فعلُهُ: طاسَ؛ أي بمعنى صار كالقمر في حسنه وبهائه، ومنه الطاووس، وهو طائر حسَنُ الشكل كثيرُ الألوان مزهوّ بنفسه، والجام إناء من فضّة، قد غلب استعمالها في شرب الخمر، والباطية إناء عظيم من الزجاج وغيره يُتّخذ للشراب، والكأس هي القدح ما دام فيه الخمر، بل إنّها جرت مجازاً في اللغة على أنّها الخمر نفسُها.

تندرج المعاني السالفة تحت لواء الدلالة المعجميّة لإناء الخمر، فتعكس مدى ارتباطها بالإحالة الصوفيّة الباطنيّة، لكونها محيلة على النور والنار والماء من جانب، وعلى الجمال والحياة والروح من جانب آخر، أو لكون المعاني المعجميّة على ضيق سياقاتها التقليديّة، ما هي إلّا دلالات خارجة معلومة لدلالات داخلة مجهولة، ينبئ عنها النصّ الصوفيّ، ويضيء امتداداتها الحادثة في جدليّة (الأنا الصوفيّ والآخر الفقيه).

---

[١] - مختار حبّار، **شعر أبي مدين التلمساني " الرؤيا والتشكيل "، اتحاد الكتاب العرب**، ص٢٠٤

[٢] - ابن الفارض، **الديوان**، ج٢، ص٢٦٤.

[٣] - **المصدر نفسه**، ج٢، ص ٢٦٤.

فهذا ابن سوار يقول[١]:

يقول لَمّا رآها في زجاجتها: أ لمعُ برقٍ سرى أم ضوءُ مصباحِ!

أو كأن نجد الشّشتريّ يقول[٢]:

ولها عرفٌ إذا ما استُنشقتْ أطربتْ في دنّها قبلَ انتشارْ
وإذا عاينتَها في كأسِها ذهبَ العقلُ و لم يبقَ استتارْ
لستَ تدري الكأسَ من خمرتها قد صفا الكلّ صفاءً إذ تُدارْ
فكأنّ الشمسَ حلّتْ قمراً وكأنّ النورَ للنورِ قرارْ

لكن غالباًما كانت الآنية تزول وتختفي بمجرّد حضور الخمر، وقد اخترق نورها جدار الآنية، أو ربّما توحّدت الآنية مع الخمر، فأضحتا نوراً واحداً له دلالته الروحيّة والمعرفيّة، بوصف الخمر الصوفيّة خمراً تجرّدت من حسيّتها، وباتت إلهيّة المصدر، إلهيّة الفعل، إلهيّة المادّة، إلهيّة الوصف، لذلك لا يمكن للآنية أن تحدّها، أو تحيط بها، أو تحصرها، بل بات من المفروض على الآنية التماهي معها، والانضواء تحت لواء نورها، ممّا يسوّغ تشبيه الششتريّ للخمر بالشمس، وللكأس بالقمر في البيت الرابع من نصّه.

بناء عليه، استطاع الشعر الصوفيّ أن يسلّط الضوء على ازدواجيّة المحسوس والمجرّد، عندما جعل الصوفيّ من أناه مرآة للخمر ذات الإحالة المعرفيّة المتجدّدة وقد قيّدها الإناء الفاني، لأنّ الأنا تنفتح على الآخر، وتتواصل معه، بقدر انفلاتها من الجسد البائد، مثلها في ذلك مثل الخمر الصوفيّة التي تزداد فاعليّة وتأثيراً في الندامى، بقدر ما تتخطّى حاجز المادّة، وتخرج من إطارها المغلق المحدود (الإناء).

ثالثاً: آثار الخمر في الندمان وانزياحاتها الدلاليّة:

يتجلّى أثر الخمر الحسيّة في شاربها بالسكر وذهاب العقل وفقدان التوازن، وما يمكن أن يصاحب هذه المعاني من مشاعر اللذّة والطرب والفرح والنشوة، من دون أن تفضي أحوال متعاطيها إلى صحو من غفلة أو استفاقة من هذيان، إلّا فيما ندر.

---

[١] - ابن سوار، **الديوان**، ص ٥٦٧.

[٢] - أبو الحسن الششتري، **الديوان**، ص ٤٥.

يضيف الصوفيّة إلى الإشارات السابقة إشارات أخرى، ترتفع بالخمر وتمنحها بعداً رمزيّاً جديداً في كلّ مقام ترد فيه. الأمر الذي يدفعنا إلى تتبّع آثارها في الندمان في خمريّة ابن الفارض، وقد أكثر منها وأفاض، ليقول[١]:

فإن ذُكرتْ في الحيّ أصبحَ أهلُهُ ... نشاوى ولا عارٌ عليهم ولا إثمُ
وإن خطرتْ يوماً على خاطرِ امرئٍ ... أقامت به الأفراحُ وارتحل الهمُّ
ولو نظر الندمانُ ختمَ إنائها ... لأسكرهم من دونها ذلك الختمُ
ولو نضحوا منها ثرى قبرِ ميّتٍ ... لعادتْ إليه الروحُ وانتعشَ الجسمُ
ولو طرحوا في فيء حائط كرمها ... عليلاً وقد أشفى لفارقهُ السقمُ
ولو قرّبوا من حانها مُقعداً مشى ... وينطقُ من ذكرى مذاقتها البكمُ
ولو عبقت في الشرقِ أنفاسُ طيبها ... وفي الغربِ مزكومٌ لعاد له الشمُّ
ولو خُضّبتْ من كاسها كفُّ لامسٍ ... لما ضلّ في ليلٍ وفي يده النجمُ
ولو جُليتْ سرّاً على أكمهٍ غدا ... بصيراً ومن راووقها تسمعُ الصمُّ
ولو أنّ ركباً يمّموا تُربَ أرضها ... وفي الركبِ ملسوعٌ لما ضرّه السمُّ
ولو رسم الراقي حروفَ اسمها على ... جبينِ مُصابٍ جُنّ أبرأهُ الرسمُ
وفوق لواء الجيش لو رُقم اسمُها ... لأسكرَ مَن تحت اللوا ذلكَ الرقمُ
تهذّبُ أخلاقَ الندامى فيهتدي ... بها لطريق العزمِ من لا لهُ عزمُ
ويكرُمُ من لم يعرفِ الجودَ كفُّهُ ... ويحلُمُ عند الغيظِ من لا له حِلمُ
ولو نال فدمُ القومِ لثمَ فدامها ... لأكسه معنى شمائلها اللثمُ

تتناسب آثار الخمر الصوفيّة في المتلقّي لها طرداً مع هيئة ظهورها ومقداره طوراً، ومع حال المتلقّي لها طوراً آخر، لنجد الخمر في نصّ ابن الفارض وقد اقترنت دائماً بالشرط، فاستذكارها يولّد

[١] - ابن الفارض، **الديوان**، ج٢، صص ٢٤٨ - ٢٥٨.

النشوة، وطيفها يجلب الفرح ويبعد الهمّ، والنظر إليها مدعاة للسكر، ومقدارٌ يسيرٌ منها يبعث الروح وينعش الجسم، والاقتراب منها يشفي العليل، فضلاً عن كونها تعيد للأبكم قدرته على النطق إذا ما تذوّقها، وللمزكوم قدرته على الشمّ إذا ما عبقت، وللأعمى بصره إذا ما جُليت عليه، مضافاً إلى كلّ ما سلف، أنها تهذّب أخلاق الندامى وتهديهم إلى الطريق الحقّ، وتجعل البخيل كريماً وسريع الغضب حليماً؛ أي إنّ الخمر الفارضيّة لا تتجلّى للجميع بهيئة واحدة ومقدار واحد، بل تتجلّى لكلّ ممّن سبق ذكره بمقدار حاجته واستعداده، فثمّة الذاكر والناظر والمقترب واللامس والشارب واللاثم، ممّا يدفعنا إلى الاطلاع على ما جاء في شرحَي البوريني والنابلسي لهذه الأبيات، وقد أخذا المعاني الظاهرة إلى وجهتها الباطنيّة الحقيقيّة، إذ الخمر الصوفيّة أضحت عندهما سرّ الحياة وباطن الخليقة، وكيف لا يكون ذلك! وقد ذهب ابن الفارض ينسج "رمزه الخمريّ خارجاً بالألفاظ إلى مدلولات غير مباشرة، ومدخلاً القارئ في عالم خاصّ من الرموز والإشارات والتلويحات. ففي الأبيات السابقة لا يقصد الشاعر إلى الدلالات الوضعيّة للألفاظ، وإنّما يتجاوزها بضرب من التأويل إلى مثلها، فالندمان وختم الإناء والفيء وحائط الكرم وكفّ اللامس والخضاب وتجلّي المدامة والراووق والملسوع والسم والأبكم والمُقعد والمزكوم ولواء الجيش وفدام المدامة، كلّ هذه الألفاظ غير مقصودة لذاتها، وإنّما هي كنايات وإشارات تحلّق في جوّ صوفيّ خالص"[١].

ذهب الشارحان إلى أنّ الندمان هم السالكون في طريق الله تعالى، وختم الإناء كناية عن أثر التجلّي الربّانيّ في قلب العبد، والإناء كناية عن النفس الإنسانيّة، والدنّ كناية عن الجسم الإنسانيّ، والفيء كناية عن عالم الخيال، وحائط الكرم كناية عن عوالم الإمكان الظاهرة للحسّ والعقل، والحان مجلس أهل العلوم الإلهيّة أصحاب التحقيق والعرفان، والمُقعد من لا نهوض له إلى معرفة ربّه المعرفة الحقيقيّة، والأبكم الغافل المحجوب عن تجلّيات علّام الغيوب، والمزكوم من لا يشمّ رائحة التجلّيات الإلهيّة لاشتغال نفسه بتوهّمات الأغيار الكونيّة، والملسوع كناية عن المحبّ العاشق الذي لسعته حيّة الهوى، والراقي هو الإنسان الكامل وهو الشيخ المرشد، والتخضيب كناية عن اتصال المدد الربّانيّ بالمريد الصادق الفاني[٢].

---

[١] - عاطف جودة نصر، **شعر عمر بن الفارض (دراسة في الشعر الصوفيّ)**، ص ١٤٠.

[٢] - ابن الفارض، **الديوان**، ج٢، صص ٢٤٨ – ٢٥٨.

لعلّ ما أوردناه غيض من فيض ليس إلّا، لأنّ شارحَي الديوان جعلا لكلّ مفردة في النصّ دلالة رمزيّة غير دلالتها المباشرة، كما لو أنّنا بصدد نصّين اثنين، لكلّ منهما دلالاته ومعانيه، ولكلّ منهما جمهوره ومتلقّيه، لأنّ الرمز يفتح النصّ على قراءات عدّة، تتلاءم وطبيعة المتلقّي الثقافيّة والاجتماعيّة. "إنّه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكوّن في وعيك بعد قراءة القصيدة. إنّه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشفّ عالماً لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر"(١)، ممّا يخلق ازدواجيّة في ذات الشاعر وكيفيّة تعامله مع اللغة، إذ هو في حالة استقرار تتلاءم وأسلوب الشرط الذي تكرّر وفق نسق متشابه في أبيات النصّ جميعها، فضلاً عن اعتماده طريقة المقابلات المعنويّة التي حفلت بها الأبيات وقامت عليها، وهو أيضاً في حال توتّر واضطراب تتلاءم والبنية الرمزيّة لمفردات النصّ، بالنظر إلى ما ظهر من معانيها وما بطن، فنحن بصدد مفردات مثل: الإثم، الهمّ، السكر، الموت، السقم، ومفردات مثل: مُقعداً، البكم، مزكوم، ضلّ، أكمه، الصمّ، ملسوع، السمّ، جُنّ، الغيظ. الأمر الذي يبيّن بوضوح أنّ ما ذكره الشاعر في خمريّته ينصرف إلى ضرب من التكافؤ بين البنية الحسّيّة للأشياء في قربها ومباشرتها، والبنية العرفانيّة المرموزة في بعدها وإبهامها، مثلما يبيّن أنّ الشاعر مازال يعيش توتّرات هذه الحال، ولا يريد لأناه فكاكاً منها، ممّا جعله في برزخ بين ماضٍ يمثّله الآخر السرمديّ، وبين حاضر تمثّله أناه، وقد انقسمت على ذاتها. مرّة حين انتزعت من إنّيّتها آخر تتصل به، ومرّة حين وجدت في آخريّة الآخر أناها المقصيّة خارج رحمها، والمبعدة عن أصلها الإلهيّ الذي حاولت وتحاول مراراً التواصل معه والعيش في كنفه.

في هذا الفضاء من الازدواجيّة يؤول كلّ ما نسبه ابن الفارض إلى الخمر من صفات وآثار في النفوس إلى كيفيّات يسيطر عليها طابع التلويح الرمزيّ، وتكتنفها التجلّيات السيميائيّة التي من دون النظر إليها بعين الصوفيّ السالك تجد نفسك تقرأ في فضاء خارج عن غاية الشاعر، وتطير خارج السرب الوجدانيّ الذي يتغيّا تقريره، وهذا على حدّ المفهوم من باطن النصّ كالموت بالجهالات والشهوات.

الخاتمة

هكذا هي التلويحات الرمزيّة في شعر الخمر الصوفيّة، وقد تجلّت ازدواجيّة الأنا فيها بشرب ليس بشرب معهود، وطرب ليس بطرب مقصود، مثلما تجلّت بسكرٍ ليس بسكرٍ يؤدّي إلى محو دائم، وصحو ليس بصحو من هذيان ومجون، ممّا يسوّغ استخدام الصوفيّة الألفاظ ذاتها في قصائدهم ومقطّعاتهم، وقد تعارفوا عليها وتواضعوا على معانيها ومرموزاتها، فنحن بصدد السكر والصحو، الانفصال والاتصال، الفرق والجمع، التجلّي والتخلّي، الغيبة والحضور[١]، فضلاً عن معان أخرى، من مثل: المحو والإثبات، القبض والبسط، البعد والقرب، الفناء والبقاء[٢]، على الرغم من تداخلها ونيابة الواحدة منها عن الأخرى في سياقها الصوفيّ.

قائمة المصادر والمراجع

١. ابن سوار، نجم الدين، **الديوان**، تحقيق: محمد أديب الجادر، مطبوعات مجمع اللغة العربية، ٢٠٠٩ م.

٢. ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، ط٣، بيروت: دار صادر، ٢٠٠٣م.

٣. ابن الفارض، عمر، **الديوان**، ج ١+٢، شرح وتحقيق : البوريني والنابلسي، ط٢، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٧م.

٤. أدونيس، **زمن الشعر**، ط٦، بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٥ م.

---

[١] - رفيق العجم، **موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي**، ص٥٣٤. فالصحو رجوع إلى الإحساس بعد الغيبة، والسكر غيبة بوارد قوي.

[٢] - المرجع نفسه، الصفحات ٨، ١٤٤، ١٥٠، على التوالي، فالمحو ما ستره الحق ونفاه، والإثبات ما أظهره الحق وأبداه، والقبض عبارة عن قبض القلوب في حالة الحجاب، والبسط عبارة عن بسط القلوب في حالة الكشف، وكلا هذين من الحق بغير تكلّف من العبد، واعلم أنّ أوّل مراتب القرب القرب من طاعته والاتصاف في دوام الأوقات بعبادته، وأول مراتب البعد التدنّس بمخالفته والإعراض عن طاعته، والفناء والبقاء: أن يفنى عمّا له ويبقى بما لله.

٥. التلمساني، عفيف الدين، **الديوان**، ج١، دراسة وتحقيق: يوسف زيدان، ط١، القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٨م.

٦. السنجاري، المكزون، **الديوان**، شرح: هاشم عثمان، ط١، بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ٢٠٠٨ م.

٧. الششتري، أبو الحسن، **الديوان**، تحقيق: علي سامي النشارة، ط١، الإسكندرية: دار المعارف، ١٩٦٠م.

٨. حبّار، مختار، **شعر أبي مدين التلمساني "الرؤيا والتشكيل"**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢ م.

٩. حيدر، علي، **مدخل إلى دراسة التصوّف: الشعر الصوفيّ في القرن السابع الهجري والعصر المملوكي**، ط١، دمشق: دار الشموس للدراسات، ١٩٩٩ م.

١٠. عبد الله، سلافة، **تقنيات التعبير عن الخمر في الشعر المملوكي(دراسة أسلوبية نماذج شعرية متنوعة)**، ط١، حمص: دار المعارف ٢٠٠٩ م.

١١. العجم، رفيق، **موسوعة مصطلحات التصوّف الإسلامي**، ط١، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٩م.

١٢. عودة، أمين يوسف، **تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفيّة "ابن عربي"**، ط١، عمّان: رابطة الكتّاب الأردنيين، ١٩٩٥ م.

١٣. نصر، عاطف جودة، **الرمز الشعري عند الصوفيّة**، ط٣، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٣م.

وصف الطبيعة عند الحلّي و وردزوث: دراسة مقارنة

الدكتور شاكر العامري*، الدكتور عباس مرادان**، محمدتقي رئيسي***، فاطمة محموديان****

الملخّص

الموضوع الرئيس الذي يدور حوله البحث هو وصف الطبيعة لدى اثنين من الشعراء من مدرستين مختلفتين وبيئتين مختلفتين هما صفيّ الدين الحلّي، أشهر شعراء العصر المغولي في العراق أو العصر المملوكي في مصر والشام والشاعر الإنجليزي وليام وردزورث عميد المدرسة الرومانسية في بريطانيا، فكانا متعاندين في نظرهما للطبيعة.

تناول البحث في البداية مختصراً من حياة كلا الشاعرين والخصائص الأدبية لعصريهما ثمّ عرّج على أسلوب وصف الطبيعة لديهما. أمّا الموضوع الأصلي للبحث فهو تحليل ثلاث من قصائد الشاعرين من نواحي الألفاظ والمعاني والبناء والبلاغة والمقارنة بينهما لتبيين نقاط اشتراكهما واختلافهما، ليصل في نهاية المطاف إلى هذه النتيجة، وهي أنّ العاطفة تكاد تنعدم في صور صفيّ الدين الحلي لذلك لا يستطيع الانسجام مع الشاعر أو التواصل معه وهو يمثّل دور الراوي ولا نرى الرسالة التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقّي الذي يحسّ بلاهدفية الشعر وغياب الشاعر، بينما نرى في قصائد وليام وردورث صوراً كاملة لحالات الشاعر المختلفة.

كلمات مفتاحية: صفيّ الدين الحلّي، وليام وردزورث، وصف الطبيعة، العروض، البلاغة.

---

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان، إيران. sh.ameri@semnan.ac.ir

** أستاذ مساعد في قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة سِمنان، إيران.

*** طالب ماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة سِمنان، إيران.

**** طالبة ليسانس في اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة سِمنان، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٠٦/٢٨هـ.ش= ٢٠١١/٠٩/١٩م تاريخ القبول: ١٣٩٢/٢/٠٦ هـ.ش = ٢٠١٣/٠٤/٢٦م

المقدمة

لقد كانت الطبيعة، ومازالت، منبعاً مهماً للإلهام لكافة الشعراء في كافة العصور والأزمنة والأمكنة، حيث كان الشعراء، ولازالوا، يجدون في الطبيعة وسيلة مناسبة لشرح خلجات نفوسهم و بيان أحاسيسهم فكانوا يرتمون في أحضانها فيعكسون لنا صوراً جميلة منها انطبعت في قلوبهم و ظهرت على ألسنتهم.

وفي هذا البحث، سنتناول وصف الطبيعة لدى اثنين من الشعراء المعروفين في عصريهما؛ صفيّ الدين الحلّي شاعر العصر المملوكي المشهور، و وليام وردزورث الشاعر البريطاني الرومانطيقي البارز في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

إنّنا نستطيع أن نقارن بين الأشعار المتحدة المضامين حتى وإن اختلفت أساليبها للوصول إلى الاختلافات بين المدارس المختلفة والأساليب في كلّ عصر أولسان.

منهج البحث وهدفه وضرورته

إنّ المنهج الذي سار عليه البحث هو المنهج الوصفي التحليلي. أما هدف البحث فهو الكشف عن الجوانب الأدبية الإنسانية التي تربط بين بيئتين وثقافتين مختلفتين متباعدتين، بل بين مدرستين أدبيّتين انتمى لهما الشاعران؛ إحداهما هي المدرسة الكلاسيكية التقليدية بمعناها التراثي التي كان صفيّ الدين الحلّي يقتفي آثارها ويهتدي بخطى الذين سبقوه رغم تغيّر ملامحها بما أضفاه عليها من طابع عصره وصفات زمانه، و لم تكن المدارس الأدبية قد ظهرت بعد في الأدب ولكن درج النقاد على تسمية كل ما يمت إلى القديم والتراث بصلة ويسير على خطى الأقدمين بالكلاسيكي، لذلك دعوا البارودي وحافظ أبراهيم وغيرهما من الإحيائيين بالكلاسيكيين لأنهم حاولوا إحياء التراث فساروا على خطى الماضين. والأخرى هي المدرسة الرومانسية التي كانت ثورة على النمط الكلاسيكي القديم بكافة أساليبه ونظرته للحياة، معتبرةً الإنسان، الذي هو جزء من الطبيعة، محوراً في التفكير الأدبي منه تنطلق الحياة ومن خلاله تُلمس؛ والطبيعة أمّه التي يرتمي في أحضانها هروباً من زحمة الحياة الصاخبة الممسوخة والخالية من عاطفة أو إحساس وذلك حسب النظرية الأمريكية في الأدب المقارن[1].

---

[1]- من الاتجاهات النقدية التي تعارضت مواقعها النظرية والتطبيقية تعارضاً شديداً مع الاتجاه التاريخي الفرنسي والاتجاه الماركسي

إنّ تناول وصف الطبيعة من قبل شاعرين من شعراء الجمال، سواء ما كان من تلك الأشعار وسيلة لبيان الأفكار أو مدح الملوك والأمراء، أو ما كان غاية في نفسه، إضافة إلى أسلوب الشاعرين في وصف الطبيعة هو ما دعانا إلى كتابة هذا البحث، حيث تبين المقارنة في هذا المجال وجوهاً من التشابه بين أسلوبها رغم الاختلافات الكثيرة بين الرجلين، وهو ما سيشاهده القارئ العزيز في الصفحات التالية.

سنتناول في البداية مختصراً من حياة كلا الشاعرين والخصائص الأدبية لعصريهما ثمّ نعرّج على أسلوب وصف الطبيعة لديهما ونظرتهما إليها لنصل إلى الموضوع الأصلي للبحث، ألا وهو تحليل ثلاث من قصائد الشاعرين من نواحي الألفاظ والمعاني والبناء والبلاغة وتبيين نقاط اشتراكهما واختلافهما.

سابقة البحث

لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إنّ الطبيعة دائماً كانت مُلهِماً بالغ التأثير في نفسية الشاعر العربي، وقد مضى أسلافه في الجاهلية يَصْدرون عنها في أشعارهم. ومضى شعراء العصر الأموي على سُنّة آبائهم يستلهمون صحراءهم، مزاوجين على شاكلتهم بين حبّ الطبيعة وحبّ المرأة، إذ يفتتح الشاعر غالباً مطولاته بوصف أطلال الديار التي قضى بها شبابه مع بعض صواحبه، ويسترسل في الحديث عن ذكريات حبّه[1]. وأهم شعراء العصر الجاهلي الذين برعوا في شعر الطبيعة امرؤ القيس، وطرفة بن العبد وزهير بن أبي سلمى.

وقد كان لشعراء الشام، منذ القدم، عناية بوصف طبيعة بيئتهم ومشاهدها الخلابة، فقد جاء في أخبار العصر العباسي الأول عناية أبي تمام بوصف الطبيعة في مقدمات مديحه أو بشكل مستقل في بعض أشعاره، من ذلك وصفه للربيع، وكذلك وصفه للطير وأحاسيسه. وقد ذكر في كتاب العصر العباسي الثاني عند براعة البحتري في وصفه للطبيعة وكان يحسن تصوير مناظرها الساحرة. ونلتقي في

في الأدب المقارن المسمى بالمدرسة السلافية ذلك الاتجاه النقدي الذي يُعرف "بالنقد الجديد" (New Criticism). فقد حمل رينيه ويليك، وهو أبرز ممثلي هذا الاتجاه على دراسات التأثير وأسسها الفلسفية والنظرية وتطبيقاتها ودورها، وذلك في محاضرة تاريخية ألقاها عام ١٩٥٨ في المؤتمر الثاني للرابطة الدولية للأدب المقارن الذي انعقد في جامعة "تشابل هيل" الأمريكية. (انظر: عبدة عبّود (١٩٩٩م)، الأدب المقارن: مشكلات وآفاق، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، د. ط، ص٤٥)

١- شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي: العصر الإسلامي**، صص٣٨٥-٣٨٦.

أوائل عصر الدول والإمارات بكشاجم[١]. وأهم شعراء الطبيعة في العصر العباسي ابن الرومي وابن المعتز والصنوبري. وكثر في العصر الفاطمي حديث الشعراء عن صور مباهج الطبيعة، وزينة الحياة ومسرّاتها، ووصف للروض والزهر[٢]. وتغنّى شعراء الأندلس بطبيعتها الغنّاء، حيث أورد شوقي ضيف كثيراً من أسمائهم تحت عنوان "شعراء الطبيعة والخمر"، من قبيل: ابن عبد ربّه، والرمادي، وعبد الملك الجزيري، والرصافي، ومحمد بن إدريس، وأبي الحجاج، وابن خاتمة، وعبادة بن ماء السماء الأنصاري، وعبد الرحمن بن مقانا، وعلي بن حِصْن، وأميّة بن أبي الصّلت، ومحمد بن سفر[٣]. وذكرت جميلة الخوري منهم ابن خفاجة، وابن زيدون، وأبو عبد الله بن السيد البطليوس، وابن سهيل الأندلسي[٤].

ومن أبرز ما كُتب عن الطبيعة في الأدب العربي، كتاب "شعر الطبيعة في الأدب العربي"لسيد نوفل، وكتاب "الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول"لأنور عليان أبو سويلم، وكتاب "فن الوصف وتطوره في الشعر العربي"لإيليا الحاوي، وكتاب "الطبيعة في الشعر الجاهلي" لنوري حمودي القيسي. ومقالة تحت عنوان "الطبيعة الحية في شعر ابن الرومي" لكبرى روشنفكر في مجلة العلوم الإنسانية ٢٠٠٦م/ العدد ١٣. ومن أهمّ الصعوبات التي واجهتنا في سبيل إعداد البحث قلّة المصادر والمراجع حول شعر صفي الدين الحلي خاصة عناصر الطبيعة في شعره، و لم نعثر على أيّ كتاب أو مقالة حول الطبيعة في شعره.

وقد كانت الطبيعة الموضوع الأصلي لعدد من الشعراء في العصور المختلفة للأدب الإنجليزي على مستويات مختلفة، ولكنّنا نرى أنّ شعراء كثيرين في أواخر عصر النيوكلاسيكية أو الكلاسيكية الجديدة والفترة الرومانسية كانوا يتعاملون مع مظاهر الطبيعة بشكل آخر وينظرون إليها نظرة أكثر عمقاً، حيث يمكننا أن نشير، في هذا الصدد، إلى قصيدة "الفصول[٥]" لجيمز تامسون[٦]، أوّل شاعر للطبيعة وأكثر الشعراء شعبيّة في القرن السابع عشر ووليام وردزورث في القرن الثامن عشر، كما كان كلٌّ من

١- شوقي ضيف، **عصر الدول والإمارات: الشام**، ص ٢٥٧.

٢- محمد زغلول سلام، **الأدب في العصر الفاطمي**، ص١٤.

٣- انظر: شوقي ضيف، **عصر الدول والإمارات: الأندلس**، صص ٢٩٣- ٣٢٢.

٤- انظر: جميلة الخوري، **الطبيعة في الشعر الأندلسي**، صص١٨- ٢٨.

5 The Seasons

6 James Thomson

جون كيتس[١] وبيرسي شيللي[٢] من شعراء الطبيعة المعروفين[٣]. وإنّ المقارنة بين الشاعرين غير مسبوقة.

نبذة عن حياة صفيّ الدين الحلّي (٦٧٧هـ/١٢٧٧م-٧٥٠هـ/١٣٤٩م)

هو عبد العزيز بن سرايا بن علي بن أبي القاسم الطائي السنبسيّ الحلّي من حلة بابل بالعراق، بها ولد يوم الجمعة خامس شهر ربيع الآخر سنة سبع وسبعين وستمائة في أسرة ذات مكانة في بلدها. نشأ محبّاً للأدب مقتدراً على نظم الشعر، وإن لم يجعله في مستهل حياته حرفته يتكسب منه، ويقصد الممدوحين لطلب الجائزة[٤]. وقد كان كثير التنقل، فاتصل بملوك عصره وكان لهم أثر في نتاجه الأدبي. نزح إلى ملوك ماردين، وملك حماة أبي الفداء، وزار بغداد ودمشق والقاهرة والحجاز وغيرها، وعاد أخيراً إلى بغداد فتوفّي بها عام ٧٥٠ للهجرة[٥]. أولع بنظم الشعر منذ أن شبّ عن طوقه، وأخذ على نفسه ألّا يمدح إلاّ كريماً، وألّا يهجو إلاّ لئيماً، فكأنّه على حدّ قوله: لم ينظم شعراً إلّا فيما أوجب له ذكراً. كان صفيّ الدين شيعياً متعصّباً، وشيعيته شديدة البروز في شعره، وكان فارساً شجاعاً[٦]. يمكن بعد هذا العرض أن نحدّد منْزلة الشاعر الأدبية، فقد ذكر ابن تغري بردى أنّه: «أحد فحول الشعراء» وذكر ابن حجر العسقلاني أنّه: «تعانى الأدب فمهر في فنون الشعر كلها»[٧].

نبذة عن حياة وليام وردزورث (١٧٧٠- ١٨٥٠م)

يعتبر الشاعر البريطاني[٨] وليام وردزورث[١] رائداً من روّاد المدرسة الرمانسية في إنجلترا بعد أن نشر مجموعة قصائده الغنائية عام ١٧٩٨م. ولد وليام وردزورث في السابع من نيسان عام ١٧٧٠م في

---

[1] John keats

[2] Percy Shelley

[3] Jalal Sokhanvar, An Abridged Edition of The Norton Anthology of English Literature, Author, Eshtiaghe noor, 1390, pp471-503.

٤- محمد زغلول سلام، **الأدب في العصر المملوكي**، ص ٤٦١.

٥- جودت الركابي، **الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار**، ص ٢٢٠.

٦- صفيّ الدين الحلّي، **الديوان**، ص ٥.

٧- عمر موسى باشا، **تاريخ الأدب العربي العصر المملوكي**، صص ٣٤٠-٣٤١.

[8] -British

كوكرماوث[٢]في مدينة كمبرلند[٣]. كان أبوه، جون وردزورث[٤]، محامياً. وفي الثامنة من عمره فقد والدته ثم أباه بعد ذلك بخمس سنوات. وبسبب المشاكل العائلية، اضطرّ وليام أن ينفصل عن أخته دوروثي[٥] التي كانت شخصاً مهماً في حياته. التحق عام ١٧٧٨م بمدرسة محلية في هوكشيد[٦]، ثم استطاع إكمال دراسته في جامعة كمبريج[٧]. ويمكننا تقسيم الحياة الأدبية لهذا الشاعر، والتي امتدت على مدى ستين عاماً، يمكننا تقسيمها إلى أربع مراحل: مرحلة البداية، ومرحلة الكآبة، ومرحلة الازدهار، ومرحلة الهبوط[٨]. توفّي وليام وردزورث في ١٨٥٠/٤/٢٣.

الخصائص الأدبية لعصري الشاعرين

لكل مرحلة زمنية خصائص وملامح وحدود تميّزها عن بقية المراحل وتفصلها عنها حتى وإن تداخلت في ما بينها وأدى بعضها لنشوء بعض. فقد عاش صفيّ الدين الحلّي في عصر الانحطاط بعد سقوط بغداد وفي عصر المماليك الذي امتد زماناً طويلاً تبّدلت فيه وجوه الحياة تبدّلاً كبيراً وخصوصاً ما لحق الحياة العربية من الضعف منذ أيام الحروب الصليبية، تلك الحروب التي استطاع المماليك أنفسهم أن يضعوا لها حدّاً وأن يردّوا خطرها عن البلاد الإسلامية[٩].

أما الحياة الثقافية في هذا العصر فقد انتقل العلم من العراق إلى مصر والشام بعد سقوط بغداد (٦٥٦هـ/١٢٥٨م) وكثر العلماء في كلّ فنّ والأدباء والشعراء خاصّة في مصر والشام. ومع أن المماليك لم يكونوا أهل حضارة في البيئات التي جاءوا منها، إلاّ أنّهم كانت لهم عناية بوجوه الحضارة وبنشر العلم. وإذا لم يكن اهتمام المماليك، وهم الطبقة الحاكمة، بالأدب من نثر وشعر يصرّفه أصحابه

---

1 -William wordsworth

2 -Cocker mouth

3 -Cumber land

4 -John wordsworth

5 -Dorothy

6 - Hawk shead

7 -Cambridge

8 - William wordsworth selected poem , p 9.

٩- عمر فروخ، **تاريخ الأدب العربي**، ٣: ٦٠٥.

في مدح أهل الدولة، فإنّ اهتمامهم باللغة العربية بوصفها لغة السياسة والإدارة والعلم كان عظيماً جداً. ومن أبرز الخصائص الأدبية العامة في عصر المماليك وضوح الاتجاه الديني من الزهد والتصوف والبديعيات[١].

وقد زالت في هذا العصر كثير من الأسباب التي تنهض بالشعر وتحمل أصحابه على الإجادة فيه، فالملوك والسلاطين أعاجم لا يعنون إلّا في النادر بتشجيع الشعراء، وتقريبهم اليهم وإغداق الخير عليهم[٢].

بينما عاش وليام وردزورث في عصر الرومانسية في بريطانية. والرومانتيكية، أو الرومانطيقية، أو الرومانتية، كلمات تؤدي إلى معنى واحد تنبع منه وعنه تتفرّع وهو الرومانسية. ولا نستطيع الوقوف على معنى محدد للحركة الرومانسية لأنّ الأدباء والمفكرين اختلفوا في تحديد معناها بالضبط، إلاّ أنهم أجمعوا على أنها مذهب أدبي أخذ في الظهور في أوربا بعد قرن ونصف من ظهور الحركة الكلاسيكية، وكانت تهدف إلى التخلص من سيطرة الآداب الإغريقية والرومانية، وبخاصة حينما بدأت أقطار أورويا تأخذ نفسها نحو الاستقلال في اللغة والأدب والفكر والاستعداد لدخول عصر النهضة.

والرومانسية مشتقّة من لفظة رومانيوس وهي لفظة سويسرية أُطلقت على اللغات والآداب المتفرعة عن اللغة اللاتينية القديمة. وأهم خصائص هذه المدرسة أنّ الأدب الرومانسي اتّصف بعدة صفات أهمها أنّه يجحد العقل ويتوّج مكانه العاطفة والشعور، ويسلّم القياد للقلب. وكانت النشوة بين أحضان الطبيعة هي طابع الرومانتيكيين فكانت مشغلة لعقولهم، وجانباً هاماً من جوانب شخصياتهم، وموضوعاً خصباً لفلسفتهم وكتاباتهم[٣].

وصف الطبيعة عند صفيّ الدين الحلّي

أبناء العصر الأيوبي والمملوكي والعثماني من الشعراء – كأسلافهم من الشعراء – لم يقصروا أويبخلوا في شعر الوصف، بل ربما كانوا أكثر غزارة، وأشد فيضاً فيه من السابقين. إنهم لم يتركوا

١- المصدر السابق، ٣: ٦١٠ – ٦١٤.

٢- حنا الفاخوري، **الجامع في تاريخ الأدب العربي**، صص١٠٢٧ – ١٠٢٨.

3 - http://www.shathaaya.com

شيئاً إلا وصفوه، وافتنّوا في وصفه، بل كادوا يبزّون الأقدمين في أوصافهم[١]. ويعتبر صفيّ الدين من ائمة البديع المبتدعين في أنواعه المغالين في شعرهم بلا تكلّف[٢]. فقد صور الشاعر جوانب عصره فمدح الملوك ووصف الحياة اللاهية، ولكنه لم يصوّر جانبها العابس المظلم، و لم يتعرض لما كان في ذلك العصر من بطش وظلم. وصفيّ الدين الحلّي شاعر متنوّع الأسلوب، إلاّ أنه مقلّد[٣]. أما الوصف فقد برع فيه شاعرنا واستخدام ضروب البيان لتجلية صوره، وجاء أحياناً كمقدمات لمدائحه، إلا أنّ له عدداً من القصائد المستقلة وصف فيها الطبيعة ومختلف مظاهرها[٤]. يبدع الحلّي في صوره وتشكيلاته اللفظية، ومن جميل وصفه للطبيعة ما جاء به من صور مبدعة في مستهل مديحه للناصر، حيث يقول:

خَلَعَ الربيع على غُصُونِ البانِ   حُلَلاً فواضِلُها على الكثْبانِ[٥]

وقد اشتهر بوصفه لمجالس اللهو والأنس، وبوصف مظاهر الطبيعة، وله زهرية جميلة مشهورة مطلعها:

وَرَدَ الربيعُ، فمَرحَباً بوُرُدِهِ   وبِنُورِ بَهجَتِهِ، ونَوْرِ ورودِهِ[٦]

وقال في الروض الضاحك :

قد أضحك الروضَ مدمعُ السُّحبِ   وتَوّجَ الزّهرُ عاطلَ القُضُبِ[٧]

وصف الطبيعة عند وليام وردزورث

بدأت حياة وليام الشاعرية في سواحل درونت في كاكرموث. وكان أساتذته يشجعونه على كتابة الشعر الإنجليزي بعد أن تكشّفت مواهبه وذوقه الرفيع في نظرته للطبيعة[١].

١- بكري شيخ أمين، **مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني**، صص ١٤٩-١٥٠.

٢- جودت الركابي، **الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار**، ص٢٢١.

٣- **المصدر نفسه**، ص٢٢٣.

٤- **المصدر نفسه**، ص ٢٢٥.

٥- **الديوان**، ص ٩٩.

٦- **المصدر نفسه**، ص ٥٥١.

٧- **المصدر نفسه**، ص ٥٥٣.

عاد حبّ وليام للطبيعة حديث المجالس حتى قال دي كوئينسي في هذا المجال: «إنّ حبّ وليام للطبيعة وشوقه لها هو في دمه والطبيعة لديه هي ضرورة لأن يبقي حياً كما تتعلق دودة القزّ بشرنقتها. وفي حقيقة الأمر، كان يحيا ويتنفّس عن طريق تعامله مع الطبيعة. إنّ اعتبار الطبيعة أمراً مقدساً قد بدأ في عصر النهضة، واستمرّ طيلة القرن الثامن عشر، ووصل ذروته في آثار هذا الشاعر المشهور في الأدب الإنجليزي. كان هدف وليام كشاعر هو البحث عن الجمال في المروج، والأكم، وأعالي الجبال، والتعبير عن ذلك الجمال بالاستعانة ببعض المصطلحات الذهنية والمعنوية »[٢].

ولبعض النقّاد آراء حول نظرة وليام وردزورث للطبيعة، حيث قالوا: «إنّ اعتقاد وليام بالقيم الأخلاقية لحبّ مناظر الطبيعة الخلّابة هو استدلال مغلوط، وإنّ مجالسة المناطق الجبلية لا تؤدي إلى أيّ نوع من الحبّ النقيّ، بل هي نوع من إطراء الذات يؤدي إلى عادة ذهنية غير اجتماعية، وبالتالي يكون سبباً لنوع من التعالي الفردي». ويقول هازليت في كلمة مُرّة: «يستطيع وليام أن يواسي ما في الطبيعة، حيث لا رقابة لها عليه»[٣].

تحليل أشعار الحلّي ووردزورث

نتناول هنا معاني وألفاظ ثلاث قصائد قيلت من قبل هذين الشاعرين في وصف الطبيعة، نتناولها بالدراسة، وكذا ما فيها من الوجوه البلاغية، ثم نعرّج على نقاط التشابه والاختلاف. وسبب اختيارنا لتلك القصائد هو أنّنا وجدناها أفضل ما أُثِرَ عن الشاعرين، كما أنّ الاقتصار على ثلاث قصائد من كل شاعر يمثّل حدّاً وسطاً بين القلّة والكثرة.

إنّ قصائد صفيّ الدين الحلّي الثلاث هي: «ملك تعبدت الملوك لأمره» و«مرحباً بالربيع» و«الروض الضاحك».

---

[1] - William wordsworth selected poem , p 9.

[2] -Arthur Compton – Rickett , A history of English literature , p 30.

[3] -Basil willey , p 272, 273.

أمّا قصائد وليام وردزورث الثلاث فهي كالتالي: «تينْتِرن أَبيْ Tinteren Abbey»[١] و« أبياتٌ قيلت في أول الربيع Lines written in early spring the poem»[٢] و«تجوّلتُ وحيداً كسحابة I wandered lonely as a cloud»[٣].

أ. **ملك تعبدت الملوك لأمره – تينْتِرن أَبيْ**

القصيدة نظمها الحلّي خلال وجوده بمصر، يمدح بها السلطان المنصور قلاوون، وقد استهلها بوصفه طبيعة مصر، فتحدث عن الطبيعة بشكل عام أولاً، ثم خصّ جنات مصر وأهراماتها بالوصف[٤].

إنّ هذه القصيدة تصوّر الطبيعة ونمو النباتات في فصل الربيع، حيث يقول:

خَلَعَ الرَّبيعُ على غُصــونِ البَــانِ   حُلَلاً، فواضِلُــها على الكثبانِ

ونَمَت فروعُ الدَّوحِ حتى صافحَت   كفَلَ الكثيبِ ذوائبُ الأغصانِ

كما صوّر الحلّي إخراج الزهور في أعالي الأغصان وفوق الأعشاب وتنوّع ألوانها وأشكالها بقوله:

وتَتوّجت هام الغُصون وضَرّجت   خَدَّ الرّياضِ شَقائقُ النُّعمانِ

وتَنوّعت بُسطُ الرّياضِ ، فزَهرها   متَباينُ الأشكــالِ والألوانِ

ويذكر من ألوان الأزهار: الأبيض الناصع، والأصفر الفاقع:

مِن أبيضٍ يقَقٍ وأصفَرَ فــاقِعٍ،   أو أزرَقٍ صافٍ، وأحمَرَ قاني

كما تصوّر هذه القصيدة حركة الظلال بين الأغصان التي تحرّكها الرياح الهادئة:

والظّلُّ يسرِقُ في الخمائلِ خَطوَهُ   والغُصنُ يخطِرُ خِطرَةَ النَّشوانِ

وكثرة الأزهار على الأغصان:

وكأنّما الأغصانُ سُوقُ رَواقِصٍ   قَد قُيدَت بسَلاسِلِ الرَّيحانِ

---

1 - William wordsworth & Coleridge , lyrical ballads , p113.

2 - William wordsworth & Coleridge , lyrical ballads , p69.

3- www.poemhunter.com.

٤- عمر موسى باشا، **تاريخ الأدب العربي العصر المملوكي**، صص ٣٠٨ – ٣٠٩.

ودخول ضوء الشمس من خلال فروع الأشجار الكثيرة، أي قلة أو ضعف أشعة الشمس الداخلة،

والشّمسُ تَنظرُ من خِلالِ فُروعِها، نَحوَ الحَدائِقِ نِظرَةَ الغيرانِ
والطّلعُ في خَلَلِ الكـــمامِ كأنّهُ حُلَلٌ تَفتّقُ عن نُحورِ غَوانِ

وحالة الأرض عندما تنمو نباتاها، والأمطار الدائمة النّزول:

والأرضُ تَعجبُ كيفَ تضحكُ والحيا يبكي بدَمعٍ دائمِ الهَمَلانِ[١]

ويصف سرعة تدّفق الماء في نهر النيل وشدّة جريانه تارة، وبطء جريانه تارة أخرى.

ولكنّ قصيدة تينْتِرن أَبَيْ هي واحدة من أفضل أعمال وليام وردزورث. وهي قصيدة معقّدة تحوي مواضيع من قبيل الذكرى، والموت، والإيمان بالطبيعة والحبّ لها. يرى وليام في قصيدة تينْتِرن أَبَيْ أنّ مناظر الطبيعة الجميلة هي مصدر لسلوته وهدوئه. كما أنّ هذه القصيدة هي أول قصيدة تبين العلاقة الرومانسية لوليام بالطبيعة وفيها يتحدّث عن المؤثرات العاطفية للعالم الخارجي عليه.[٢]

قيلت قصيدة تينْتِرن أَبَيْ في تموز ١٧٨٩م وتم نشرها باعتبارها آخر قصائد وليام الغنائية. وفي عام ١٧٩٣م، سافر وليام وردزورث إلى تينْتِرن أَبَيْ للمرة الأولى في الثالثة والعشرين من عمره وكان وحده.

يبدأ الشاعر المقطع الأول من قصيدته بعد خمس سنوات تقريباً من زيارته الأولى لتينْتِرن أَبَيْ ولازال يتذكر الصخور الشامخة ذات الانحدار الشديد، وهدوء السماء، والمراعي الخضراء:

FIVE years have past; five summers, with the length
Of five long winters! and again I hear
These waters, rolling from their mountain-springs
With a soft inland murmur. -- Once again
Do I behold these steep and lofty cliffs,
That on a wild secluded scene impress

مرتْ خمسُ سنواتٍ؛ خمسةُ فصولٍ صيفيةٍ. طويلةٌ كأنّها ...

١- **الديوان**، ص٩٩.

2 -Margaret Drabble , p 71.

خمسةُ فصولِ شتاءٍ طويلة! وأسمعُ ثانيةً ...

هذه المياه، متدحرجةً من جبالها الربيعية ..

مع ترنّمٍ ناعمٍ داخلي. — مرةً أخرى ..

أتُراني أرقب هذه الصخور الشديدة الانحدار العالية،

الملقاة على مشهد منفرد متوحّش

كما يتذكّر الدخان الغليظ المتصاعد من المداخن ويصوّر كلّ ذلك بدّقة وجمال. وفي المقطع الثاني يؤكد على أنّ علاقته المعنوية والصوفية بالطبيعة تشكل جانباً من وجوده حتى لحظة الموت وفي المقطع الثالث، يتساءل الشاعر أنّه لو كان مخطئاً في عقائده حول الطبيعة فما الذي قد يحصل؟ ثم يخاطب نهر «واي» بقوله: «يا واي، لقد لجأت إلى حماك من أجل أن تهدأ روحي وتسكن»... وغير ذلك.

Thoughts of more deep seclusion; and connect
The landscape with the quiet of the sky…
Until, the breath of this corporeal frame
And even the motion of our human blood
Almost suspended, we are laid asleep
In body, and become a living soul:
While with an eye made quiet by the power
Of harmony, and the deep power of joy,
We see into the life of things.
If this
Be but a vain belief…
O sylvan Wye! Thou wanderer thro' the woods,
How often has my spirit turned to thee![1]

أفكارٌ لمزيدٍ من العزلة العميقة؛ ثمّ اتّصلْ

بمناظر الطبيعة المصحوبة بهدوء السماء...

... نُلقى نائمينَ

في الجسد، ونُصبح أرواحاً حيّة

[1]- William wordsworth & Coleridge , lyrical ballads , p113.

حتى، لو أنّ تنفّسَ هذا الإطار المادي يكاد يتعطّل
وحتى لو أنّ حركة دمائنا البشرية
تبدو كأنّها تكاد تتوقّف.
بينما نرى،
بعين واحدة تستقرُّ هادئةً بفعل قوّةِ
الانسجام والقوّةِ الباطنيةِ للبهجة،
دواخلَ حياةِ الأشياء.
إذا لم تكنْ هذهِ
إلاّ إيماناً لا غير...
يا نهرَ "واي" الغابي! كم صَبَتْ روحي إليك
وأنتَ تتيهُ متجوّلاً خلالَ الغابات!

يبدو أنّ النقطة التي تشترك فيها القصيدتان لا تتعدى استلهام الطبيعة من قبل الشاعرين لبيان ما يرومان بيانه من أغراض ولا غير. أما نقاط الاختلاف فهي كثيرة، حيث إنّ الحلّي هو شاعر مقلّد لغيره يجري على أسلوب تقليديّ في المحتوى والأغراض مستفيداً من الأبيات الملّونة لوصف الطبيعة للتوصل إلى مدح السلطان منصور. فهو يصوّر الطبيعة ونمو النباتات في فصل الربيع، إخراج الزهور في أعالي الأغصان وفوق الأعشاب وتنوّع ألوانها وأشكالها، وحركة الظلال بين الأغصان التي تحرّكها الرياح الهادئة وكثرة الأزهار على الأغصان ودخول ضوء الشمس من خلال فروع الأشجار الكثيرة، وحالة الأرض عندما تنمو نباتاتها، والأمطار الدائمة النّزول، وهكذا يبدو لنا الحلي راوياً دقيق الوصف واسع الخيال. أما وليام وردزوورث فهو شاعر رومانسي بأسلوب جديد في الشعر ونظرة جديدة إلى الطبيعة، إذ يجعلها وسيلة لبيان أفكاره الفلسفية. فقد تذكّر الصخور الشامخة ذات الانحدار الشديد، وهدوء السماء، والمراعي الخضراء كما تذكّر الدخان الغليظ المتصاعد من المداخن وصوّر كلّ ذلك بدّقة وجمال مبيّناً أنّ علاقته المعنوية والصوفية بالطبيعة تشكل جانباً من وجوده حتى لحظة الموت، فلم

يكن يصف جمادات، بل كان بين كائنات حية يعيش معها ويكلمها وتكلمه، فقد خاطب نهر **واي** بقوله: "يا نهرَ **واي** الغابي! كم صَبَتْ روحي إليك وأنتَ تتيهُ متجوّلاً خلالَ الغابات!".

ب.مرحباً بالربيع – أبياتٌ قيلت في أول الربيع

يصف صفيّ الدين في هذه القصيدة الطبيعة في فصل الربيع. وهذه القصيدة مستقلة زهرية جميلة حول الربيع. أما المعاني فهي:

كثرة الأنوار والأزهار:

وَرَدَ الربيعُ، فمَرحَباً بوُرُدِهِ وبِنُورِ بَهجَتِهِ، ونَوْرِ ورودِهِ

والنسيم الطيب والمناظر الجميلة الملوّنة:

وبحُسنِ مَنظَرِه وطيبِ نَسيمِهِ، وأنيقِ مَلبَسِهِ وَوَشيِ بُرُودِهِ

والربيع هو أهم فصل في السنة:

فَصلٌ، إذا افتَخرَ الزّمانُ، فإنّهُ إنسانُ مُقلَتِهِ، وبَيتُ قَصيدِهِ

ونسيم الربيع شفاء:

يغني المِزاجَ عن العِلاجِ نَسيمُهُ، باللّطفِ عندَ هبُوبِهِ ورُكودِهِ

ويصف كثرة الأزهار والثمار والبراعم والنباتات والبذور، ونمو الأوراق في الأغصان، وظهور الأزهار في أعالي الغصون، ويصف الأزهار قبل تفتحها كأنّها قلائد من اللؤلؤ تحيط بالأغصان، ويعدّد أنواع الأزهار فيذكر منها: الياسمين والنرجس، وغيرهما، وذلك بقوله:

والياسَمينُ كـــعاشِقٍ قد شَفّهُ جَورُ الحَبيبِ بهَجرِهِ وصُدودِهِ

وانظُر لنرجسِهِ الشّهيّ كأنّــهُ طَرْفٌ تَنَبّهَ بعدَ طولِ هجودِهِ[1]

ويذكر نظام انتشار الورد والزهر، والغيم الرقيق الذي يشبه صغار النخل والغيم الأسود المتراكم وغيره.

أما قصيدة «أبياتٌ قيلت في أول الربيع» فقد قيلت عندما كان الشاعر يجلس متفكراً إلى جانب نهر. ويقارن وليام في هذه القصيدة بين سرور المخلوقات وما في الطبيعة، وبين التجربة المؤلمة

[1]- **الديوان**، ص٥٥١.

للإنسان[١]. يصف وليام في قصيدته اللحظات باعتبارها مناظر طبيعية في حال الحركة، فأغصان الأشجار تبحث عن الشمس وتسعى إلى أن تفرّ من مكان يُستفاد فيه من شجرة مكسورة جسراً على ماء يجري على صخور شديدة الانحدار. يصف الشاعر في المقاطع الأولى، تجربته مع الطبيعة ويقول إنّ مسايرة الطبيعة تشبه جسراً بين روح الإنسان وبين الله.

يرى الشاعر أنّ الطبيعة التي تحيط بالإنسان هي مكان لمعرفة الإنسان وذاته. وهو يؤمن أنّ الإنسان يستطيع أن يبرز أفكاره وأحاسيسه دون أيّ تعقيد. وأنّ الهدف من هذا الشعر هو رسم علاقة عقائد الإنسان بأحاسيسه عند الانفعال[٢]. ويرى وليام أنّ الأنسان والطبيعة يجمع بينهما تناسب ذاتيّ بالنسبة لبعضهما البعض الآخر ويقول إنّ ذهن الإنسان يشبه مرآة تصوّر كافة خصائص الطبيعة المهمّة[٣].

I heard a thousand blended notes,
While in a grove I sate reclined,
In that sweet mood when pleasant thoughts
Bring sad thoughts to the mind.
To her fair works did nature link
The human soul that through me ran,
And much it grieved my heart to think
What man has made of man.
Through primrose tufts, in that green bower,
The periwinkle trailed its wreaths,
And tied my faith that every flower
Enjoys the air it breathes[٤]…

سمعتُ ألفاً من الملاحظات،
بينما استويتُ راقداً في أجمة،
في تلك الحالة المحبّبة عندما تجلب الأفكارُ السارّةُ

---

1 -www. Literary jewels .com

2 -Lrical Ballads , 1802 , volume I.

3 - Lrical Ballads , 1802 , volume I , Preface.

4 - William wordsworth & Coleridge , lyrical ballads , p69.

أفكاراً حزينة للذهن.

فهل تشدُّ الطبيعةُ، لأعمالها الجميلة،

روحَ الإنسانِ التي تجري من خلالي،

وقد كدّرت قلبي كثيراً وجعلتني أفكّر..

في ما فعله الإنسان بالإنسان؟

من خلال ذوائب زهرة الربيع، في ذلك العريش الأخضر،

سلسلتِ العِناقِيّة[1] أكاليلها من الزهر،

ورسّخت إيماني بأنّ كلّ زهرة

تستمتعُ بالهواء الذي تتنفّسه...

ومن الواضح في هاتين القصيدتين أنّ الطبيعة المحيطة بالشاعرين هي مصدر إلهامهما، حيث قام كلّ منهما بكتابة شعر في وصف الطبيعة المحيطة به حسب ذوقه وأحاسيسه. ولكن الظاهر للعيان هوأنّ الظروف البيئية التي عاش فيها كلا الشاعرين أدّت إلى أن ينشدا نوعين مختلفين من شعر الطبيعة. فطبيعة بريطانيا، مثلاً، بظروفها المناخية الباردة تؤدي إلى أن تتأخر الطبيعة في استقبال الربيع، فنشاهد بوضوح في شعر وليام (أغصان الأشجار تبحث عن الشمس). ولكننا نرى في شعر الحلّي، على النقيض من شعر وليام، وصفاً مباشراً للأشجار والأزهار والطبيعة الخضراء المحيطة به. والفرق الآخر بين الاثنتين هو النظرة الشعرية التي تميز كلّ واحد منهما، إذ نظر الحلّي للطبيعة نظرة سطحية فيما نظر وليام للطبيعة نظرة فلسفية عميقة، حيث الطبيعة لها مشاعر يُحسُّ بها (ورسّخت إيماني بأنّ كلّ زهرة تستمتعُ بالهواء الذي تتنفّسه). وهو يشرح أحاسيسه للطبيعة، شاكياً إليها حالة مجتمعه (وقد كدّرت قلبي كثيراً وجعلتني أفكّر في ما فعله الإنسان بالإنسان؟)، ما يفسر لنا علّة لجوء الرومانسيين للطبيعة. فالطبيعة والحلّي شيئان مختلفان، ولكن وليام هو جزء من الطبيعة وهي جزء لا يتجزّأ منه.

ج. الروض الضاحك – تجوّلتُ وحيداً كسحابة

إنّ قصيدة الروض الضاحك هي قصيدة مستقلة حول الربيع أيضاً ومعانيها هي:

[1] - اسم نبتة معترشة يُستخرج منها دواء للأورام.

نزول المطر على الروضة أدّى إلى تفتح أزهارها واكتساء الأغصان بالأزهار، يقول:

قد أضحك الرّوضَ مدمعُ السُّحب وتوّجَ الزّهرُ عاطلَ القُضُبِ

ونسيم الصبا الهادئ أدّى إلى تفتح الورد:

وقَهقَهَ الوَردُ للصَّبا، فغَـدَت تَملأُ فاهُ قُراضَةُ الذّهَبِ

وأقبَلَت بالرّبيعِ مُحدقَةً، كتائبٌ لا تُخِلّ بالأدَبِ

واستواء الغصون وامتدادها، وكثرة الكروم واشتدادها:

فغُصنُها قائِمٌ على قَدَمٍ، والكرمُ جاثٍ لهُ على الرُّكبِ

وكثرة السحب والأمطار وامتلاء الأرض بالنبات:

والسُّحبُ وافَت أمامَ مَقدَمِهِ، لهُ تَرُشّ الطّريقَ بالقُرَبِ

والأرضُ مَدّت لوَطءِ مَشيتِهِ، مَطارفاً من رياضِها القُشُبِ[١]

وتكوين المطر الخفيف فقاعات عند سقوطه على سطح الماء، وتغريد الطيور وغناؤها، وتمايل الأغصان وغيره.

وأمّا قصيدة "تجوّلتُ وحيداً كسحابة"، واسمها الآخر «النرجس الأصفر»، فقد أنشدها وليام وردزوورث عام ١٨٠٤م ونشرت لأول مرة عام ١٨٠٧م في كتاب أشعار وليام الذي صدر بمجلدين[٢]، علماً أن صيغتها المعدلة قد صدرت عام ١٨١٥م. وقد استلهم وليام هذه القصيدة من الماضي عندما كان يمر هو وأخته إلى جانب سهل تكثر فيه أزهار النرجس الصفراء[٣]. وهذه القصيدة هي واحدة من قصائد وليام المشهورة التي اختلطت فيها الرومانسية بالكلاسيكية الإنجليزية. وقد استفاد الشاعر في هذه القصيدة من مفردات عاطفية مؤثرة من قبيل «الذهبي» و«الرقص»

١- الديوان، ص٥٥٣.

2 - William wordsworth , Representative poetry on line , 2009.

3 -Magil frank northen , p 10,40.

و«النشاط»، وكان موضوعها بيان أحاسيس الإنسان الأولية بشكل بسيط، حيث كان الشاعر يؤمن بذلك بشكل عجيب[١].

إنّ قصيدة «النرجس الأصفر» هي غزل قصير لا مثيل له يُمدح بكونه بسيطاً وطبيعياً يفجأ المتلقي بعبارات جميلة. وإنّ أهم تأثير تتركه القصيدة على النفوس هو ما تتركه الطبيعة على الأشخاص الغارقين في عالمهم المادي الجاف، إضافة إلى نظرية الخلق الشاعري الذي قام وليام بتصويره في هذه القصيدة بأجمل ما يكون.

I wandered lonely as a cloud
That floats on high over vales and hills.
When all at once I saw a crowd,
A host of golden daffodils
Beside the lake, beneath the trees,
Fluttering and dancing in the breeze
Continuous as the stars that shine
And twinkle on the milky way,
They stretched in never-ending line
Along the margin of a bay:
Ten thousand saw I at a glance,
Tossing their heads in sprightly dance[٢]…

تجوّلتُ وحيداً كسحابة

تطفو مرتفعة على الوديان والتلال،

حين أشاهد، دفعةً واحدة، ازدحاماً

مشهداً من ورود النرجس الذهبية

إلى جانب البحيرة تحت الأشجار

مترنّحةً راقصة في النسيم العليل

متسلسلة كالنجوم المتلألئة

---

1 - William wordsworth , poems , p 191.

2 - www.poemhunter.com.

باهتة في درب التّبّانة

مسمّرة إلى خطٍّ لا ينتهي

على امتداد الساحل

أرى عشرة آلاف منها بنظرة واحدة

تحرّك رؤوسها برفق في رقصة ربيعية

استفاد الشاعران في هاتين القصيدتين من الطبيعة الجميلة المحيطة بهما ووصفاها بأسلوب جميل، ولكنّ الحلّي صوّر لنا كافة جوانب روضة خضراء بمفردات مثل (المطر، الأزهار، النسيم، الأشجار،...) واصفاً تحوّل الأشجار في فصل الربيع، بينما نظر وليام إلى أزهار النرجس الصفراء نظرة مختلفة، فهو لا يرى زهوراً يحركها النسيم، بل فتيات رواقص وهي فرحة مبتهجة مصطفّة في الملكوت في صفوف تمتدّ إلى ما لانهاية (مترنّحةً راقصة في النسيم العليل، متسلسلة كالنجوم المتلألئة، باهتة في درب التّبّانة، مسمّرة إلى خطٍّ لا ينتهي على امتداد الساحل). وتشبه هذه القصيدة قصيدة (الروض الضاحك) بسبب احتوائها على مضامين بسيطة في نظرتها إلى الطبيعة. ولا يعني ذلك أنّ الحلي ينظر للطبيعة كجمادات وصور فحسب، بل نراه بعض الأحيان يعاملها معاملة الأحياء فيخلع عليها صفات إنسانية (والكرمُ جاثٍ لهُ على الرُّكبِ).

إنّ الألفاظ التي استعملها هذان الشاعران ترتبط ارتباطاً مباشراً بالطبيعة. فقد تكررت كلمة «الربيع» خمس مرات لدى صفيّ الدين في قصائده الثلاث، وتكررت كلمة غصن أومرادفها «فرع»؛ مجموتين أومفردتين إحدى عشرة مرة، كما تكررت كلمة «الرياض» ومرادفها «الحدائق» ست مرات. أما مفردات من قبيل «زهر» ومرادفها «ورد» و«قداح» فقد تكررت إحدى عشرة مرّة؛ مجموعة أو مفردة. وقد وردت أسماء الأزهار تسع مرات، فيما تكررت ألوانها في القصائد الثلاث ست مرات. وتكررت كلمة «السحاب» ومترادفاتها عشر مرات، وتكررت كلمة «الماء» و«النهر» ثماني مرات. إنّ تكرار هذه الكلمات يفسر لنا شدّة ارتباط الشاعر بالطبيعة وإعجابه بها ما جعل أشعاره تكتسب جمالاً خاصاً ولطافة تميّزها عن غيرها.

أما الألفاظ المتعلّقة بالطبيعة التي وردت في قصائد وليام الثلاث فقد كانت أقلّ منها لدى الحلّي. إذ تكررت كلمات «الزهر» وما يتعلق بها سبع مرات؛ كلمات من قبيل (flower - wreath - primrose tuft ...)، وجاءت كلمة «شجرة» مرة واحدة، فيما وردت كلمة «منظر» (landscape ,...) خمس مرات، وكلمة «نهر» (river) ثلاث مرات، وكلمة «جبل» (mount) خمس مرات، وكلمة «تلّ» (hill) مرة واحدة، وكلمة «غابة» (wood ,...) خمس مرات، وكلمات تتعلق بانعكاس الطبيعة في نفس الإنسان وما تتركه رؤيتها من أثر لديه، كلمات من قبيل «اللذة» (pleasure , ...) تكررت خمس مرات أوكلمات كثر استعمالها في الشعر الرومانسي، مثل كلمة «رقص» (dance).

يلاحظ مما مرّ أنّ وليام استعمل كلمات تتعلق بالطبيعة أقلّ من صفيّ الدين، وذلك لأنّ الطبيعة لدى وليام هي إطار يستفيد منه لغرض بيان أفكاره ونظرته السلبية للحياة المادية، وعليه يكون شعر صفيّ الدين في وصف الطبيعة أكثر غنىً من شعر وليام في هذا المجال. ومن الملفت للنظر أن كلمة «الربيع» التي وردت في شعر صفي الدين خمس مرات لم ترد أصلاً في قصائد وليام الثلاث، ما يدلّ علي أنّ الطبيعة التي وصفها صفي الدين هي طبيعة محدودة بفصل الربيع، بينما لم يحدّد وليام طبيعته بفصل إلاّ في موارد خاصة، إذ هي عامة لديه، فهو ينظر لها نظرة غير محدودة، وقد يعود السبب في ذلك إلى بيئة الشاعرين المختلفة ونظرة كلّ منهما إلى الطبيعة.

إنّ القالب الشعري الذي استفاد منه صفيّ الدين هو قالب القصيدة العمودية التقليدي، وهو قالب يعتمد على وحدة الوزن والقافية؛ تقليد أخذه ممن سبقه من الشعراء، لكنّ أشعار صفي الدين تمتاز عن أشعار من سبقه بكثرة استعمال الصور البيانية والصنايع البديعية كثرة مفرطة في قصائده، وقد يعود ذلك إلى طبيعة العصر الذي كان يحيا فيه. فقد استعمل الاستعارة كثيراً والتشبيه والمقابلة والمطابقة و...، وهذه نماذج منها:

الاستعارة: "خَلَعَ الرَّبيعُ .. حللاً"، "ذوائبُ الأغصان"، "تتوّجت هام الغُصون"، "ضَرّجت خَدَّ الرّياضِ"، "الظّلُّ يسرقُ في الخمائلِ خَطوَه"، "الغُصنُ يخطِرُ"، "والشّمسُ تنظرُ"، "قَهقَهَ الوَردُ"، "تملأُ فاهُ قُراضَةُ الذّهَبِ" "السُّحبُ تَرُشّ الطّريقَ بالقُرَبِ"،

"الأرضُ مَدّتْ مَطارفاً".

التشبيه: "الطّلعُ في خَلَلِ الكـــمامِ كأنّهُ حُلَلٌ"، "كأنّما الأغصانُ سُوقُ رَواقِصٍ".

الاستعارة والمقابلة والمطابقة: "غُصنُها قائِمٌ على قَدَمٍ والكرمُ جاثٍ لهُ على الرُّكبِ"، "الأرضُ تضحكُ والحيا يبكي"، "أضحكَ الرّوضَ مدمعُ السُّحبِ"، "تَوّجَ الزّهرُ عاطلَ القُضُبِ".

قصيدة «ملك تعبدت الملوك لأمره»، بحرها الكامل التام، والملاحظ أنّ تفعيلة العروض جاءت مقطوعة وكان ضربه كذلك وقد دخل عليها زحاف الإضمار في بيتين. أمّا قصيدة «مرحباً بالربيع»، فبحرها الكامل التام أيضاً. لكنّ قصيدة «الروض الضاحك»، بحرها المنسرح المطويّ، عروضه مطوية وكان ضربه كذلك.

لكنّ أشعار وليام ليست واحدة بالنسبة للعروض، فقد كتب وليام قصيدة «تينْتِرن أَبيْ» بشكل شعر موزون يتكون من عدة مقاطع وكلّ مقطع من عدة أسطر، كل سطر يتكون من خمس تفاعيل «آيمبيك iambic» دون قافية، وبما أنّ شعره يحمل خصائص القصيدة المفردة الدرامية الحوارية فإنّ تصنيفها يعدّ أمراً ليس بالهين[1]. وقد استفاد الشاعر من تقنية الإلهام المزدوج في كتابة أبياته. فيما تتكون قصيدة «أبيات قيلت في أول الربيع» من ستة مقاطع، كلّ مقطع يتكون من أربعة أسطر، وكلّ سطر يتكون من عدة تفاعيل «iambic feet»، تتوحد فيها القافية بين الأسطر المفردة والأسطر المزدوجة وتتنوّع القوافي فيها كما يلي: ABAB,CDCD,EFEF,GHGH.

ولكنّ قصيدة «أزهار النرجس الصفراء» تتكون من أربعة مقاطع، كلّ مقطع من ستة أسطر، تتوحّد فيها القوافي المزدوجة بين السطر الأول والسطر الثالث، والسطر الثاني مع السطر الرابع، وينتهي كلّ مقطع بسطرين بقافية موحدّة.

ومن الناحية البلاغية يكثر صفي الدين من استعمال البديع، كما أسلفنا، وذلك مما شاع في عصره. وكثيراً ما استفاد صفي الدين من الاستعارة بنوعيها التبعية والمكنية واستفاد من التشبيه، خاصة التشبيه المرسل، وذلك لرسم صور كاملة للربيع تعبّر عن إعجاب صاحبها به. كما استفاد من الجناس أكثر من بقية أنواع البديع.

---

1 -Fram Wikipedia , the free ency clopedia

أما وليام فقد استفاد في قصائده من علم البيان كثيراً، وخاصة التشخيص والإستعارة والتشبيه، وكان التشخيص كثيرا في أشعاره كثرة مفرطة بحيث يسم شعره بسمة مميزة ما يدل على أنّ الطبيعة لدى وردزورث كائن حيّ يسمع ويرى ويتحدث مع الشاعر و لم تكن أشياءً جامدة.

التجربة الشعرية لدى الشاعرين

التجربة الشعرية هي "الظروف والعوامل التي عاشها الشاعر حقيقةً أو تخيّلاً ثمّ انفعل بها وتأثّر"[١]، ثم عبّر عنها شعراً أدخل فيه كافة أفكاره وأحاسيسه ورسالته التي يبغي إيصالها للقارئ، فالشاعر لا يكتب لنفسه فحسب، بل إنّ الشعر تعبير وتمثيل ومرآة صادقة تعكس دواخل الشاعر ونفسيته حتى وإن ادّعى خلاف ذلك.

صفيّ الدين الحلّي في القصيدة الأولى، كما لاحظنا، يقف خارجها ولا يتفاعل مع معانيها وأجزائها ولو بحثنا عن صور كلية فيها لأعيتنا، إذ إننا لا نستطيع أن نرى تلك الصورة في قصائد صفيّ الدين الحلي لأنّ قصائده متعددة المواضيع والطبيعة فيها ليست غاية في نفسها، الغاية هي إظهار المقدرة الأدبية للشاعر وتمهيد أذهان السامعين للغرض الأصلي. أما إذا اعتبرنا أبيات الطبيعة منفصلة ومستقلّة عن غيرها من الأبيات، كما هو الحال في القصدتين الثانية والثالثة، فإننا، حينذاك، نستطيع أن نشاهد صورة متناثرة الأجزاء للربيع. أما أجزاء الصورة في القصيدة الأولى فهي الأغصان النامية بأوراقها الجديدة وأزهارها الجميلة المتنوّعة الأشكال والألوان والأشجار المتشابكة الفروع التي تحجب نور الشمس وقد تفتّق طلع النخيل كما نرى الأرض مليئة بالنباتات والأمطار التي يستمرّ نزولها دون توقّف. أما في القصيدة الثانية فهي النباتات الجميلة المنظر والنسيم العليل ونوعان من الأزهار هما الياسمين والنرجس. وفي القصيدة الثالثة تتجلّى في كثرة الأمطار والورود المتفتّحة والنباتات الخضراء التي غطّت سطح الأرض ووجهها والكروم. وهذه الأجزاء لا تستطيع خلق صورة واضحة للربيع بحال من الأحوال، إلا أن يستعين المتلقّي بمخيّلته لإكمال الأجزاء الناقصة في تلك الصورة، فصفيّ الدين الحلي لا يرسم لنا لوحة متكاملة للربيع، بل هي صورة ممزّقة ناقصة.

---

[١]- صادق خورشا، **مجاني الشعر العربي الحديث ومدارسه**، ص٩.

أما عناصر الصورة فنراها في اللون والحركة والصوت، فقد تنوّعت الألوان بين الأبيض والأصفر والأزرق والأحمر ونرى الظلّ متحرّكاً لا يثبت على حال والشمس الناظرة والمطر الذي يترل دون انقطاع كما نسمع صوت بكاء السحب المستمر. وتتفاوت هذه العناصر بين قصيدة وأخرى شدّةً وضعفاً، فبينما يوجد الصوت بقوّة في القصيدة الثالثة للدلالة على هطول الأمطار نجده أقلّ حضوراً في القصيدة الثانية، وكذا بقية العناصر.

أما إذا بحثنا عن العاطفة فإننا لا نكاد نراها، بل هي معدومة إلا إذا اعتبرنا إحساس الشاعر بالفرح لحلول فصل الربيع جزءً منها. فالقارئ يشعر أنه يتعامل مع جسد بلا روح لذلك لا يستطيع الانسجام مع الشاعر والتواصل معه. والواقع أننا لا نرى الشاعر في هذه القطعة، بل هو يمثّل دور الراوي الذي يصف ما تراه عيناه أو ما تسمعه أذناه، أما هو (الشاعر) فلا يتفاعل مع ما يراه وما يسمعه وكأنه لا يعنيه. لذلك لا نرى تجربة شعورية عاشها الشاعر أو مارسها. ولهذا السبب لا نرى الرسالة التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي الذي يحسّ بلاهدفية الشعر وغياب الشاعر.

أما وليام وردزوث فلم تكن الطبيعة وسيلة ثانوية لديه، بل هي وسيلة هامّة، أو قل وحيدة للحياة وبيان رسالته، ومن ثمّ إيصالها إلى المتلقّي. وعلى العكس من صفيّ الدين الحلّي الذي يصف لنا الطبيعة المرئية والمسموعة، يتحدث وليام وردورث عن مظاهر الطبيعة وكأنّه يتحدث عن مفاتن حبيبته ليستلقي في أحضانها شارحاً همّه ومبيّناً حزنه. لذلك نرى في قصائد وليام وردورث صوراً كاملة لحالات الشاعر المختلفة. ففي القصيدة الأولى نراه متململاً في انتظاره، ثمّ نراه جالساً يستمع بدقّة إلى خرير المياه وهي تتحرّك منحدرةً، في الربيع، من أعالي الجبال، ويشاهد الصخور الشديدة الانحدار، والدخان الغليظ المتصاعد من المداخن، ونهر «واي» الذي يخاطبه بقوله: «يا واي، لقد لجأت إلى حماك من أجل أن تهدأ روحي وتسكن».

وفي القصيدة الثانية، نراه جالساً متفكراً إلى جانب نهر مقارناً بين سرور المخلوقات وما في الطبيعة، وبين التجربة المؤلمة للإنسان، مراقباً أغصان الأشجار وهي تبحث عن الشمس وتسعى إلى أن تفرّ من مكان يُستفاد فيه من شجرة مكسورة جسراً على ماء يجري على صخور شديدة الانحدار. أما

في القصيدة الثالثة فنراه يتجوّل وحيداً على ساحل بحيرة ينظر سحابة منفردة تعلو فوق الوديان والتلال وأزهار النرجس الصفراء.

وهكذا نرى في جميع صور وليام وردورث إنساناً في حالات مختلفة؛ فمرّة نراه جالساً يستمع بدقّة إلى أصوات الطبيعة المختلفة، وأخرى نراه جالساً متفكراً إلى جانب نهر، وثالثة نراه يتجوّل وحيداً على ساحل بحيرة، وهو في كل تلك الحالات يعتبر الطبيعة التي تحيط بالإنسان مكاناً لمعرفة الإنسان وذاته. وهي صور كاملة الأجزاء لأنّ الشاعر حاول تجسيد حالاته المختلفة، و لم يحاول تصوير الطبيعة إلا في ما يتعلّق بتكميل أجزاء الصورة الكلية. ففي أجزاء الصورة الأولى، نرى الشاعر مستمعاً للمياه المتدحرجة من الجبال في فصل الربيع، أو ناظراً إلى الدخان الغليظ متصاعداً ومعكّراً صفو الطبيعة وملوّثاً نقاءها وهو على ضفة النهر. وفي الصورة الثانية نشاهد الشاعر يجلس متفكراً إلى جانب نهر ونرى اللحظات في حال الحركة وأغصان الأشجار وقد نشرت الأزهار ذوائبها الجميلة ورفعت أكاليلها فوق العُرُش الخضراء. وفي الصورة الثالثة نرى الشاعر يتجوّل وحيداً، ثمّ يرسم لنا صورة سحابة تطفو مرتفعة على الوديان والتلال ومشهداً من ورود النرجس الذهبية إلى جانب بحيرة وتحت الأشجار، مترنّحةً راقصة في النسيم العليل على خطٍّ لا ينتهي على امتداد الساحل تحرّك رؤوسها برفق في رقصة ربيعية.

أما عناصر الصورة الثلاث فإننا نستطيع رؤيتها بوضوح في قصائد وليام وردورث، وأوضح تلك العناصر في كافة الصور هو عنصر الحركة التي تتجلّى في تعبيرات من قبيل التدحرج والمرور والترنّم والمراقبة والتفكر والمناظر الطبيعية التي في حال الحركة باحثةً عن الشمس وساعيةً إلى الفرار والماء الذي يجري وتجوّل الشاعر وترنّح الزهور ورقصها محرّكةً رؤوسها برفق في رقصة ربيعية. ونرى عنصر الصوت على مستوى أقلّ في كلمات من مثل الترنّم الداخلي الناعم للمياه، متدحرجةً من الجبال. ونرى اللون في النجوم المتلألئة الباهتة والشمس وأزهار النرجس الذهبية والمناظر الطبيعية. وهكذ ا نرى عناصر الصورة لدى وليام وردورث تضجّ ضجّاً.

أمّا العنصر العاطفي فهو أكثر العناصر بروزاً وظهوراً في قصائد وليام وردورث، فمسايرة الطبيعة لديه تشبه جسراً بين روح الإنسان وبين الله. وكثيراً ما يلجأ للطبيعة هروباً من روتين الحياة المادية،

وهو ما نراه جليّاً في خطابه لنهر "واي"، حيث يقول: «يا واي، لقد لجأت إلى حماك من أجل أن تهدأ روحي وتسكن». وكذلك في قوله في نهاية قصيدته الثانية:

"ورسّخت إيماني بأنّ كلّ زهرة

تستمتعُ بالهواء الذي تتنفّسه...".

كما نلاحظ انعكاس الطبيعة في نفس وليام وردزوث في قوله:

"وقد كدّرت قلبي كثيراً وجعلتني أفكّر..

في ما فعله الإنسان بالإنسان؟"

نتائج البحث

استفاد كلا الشاعرين من كلمة «الزهر» كثيراً وبصيغ مختلفة، وهذه الكلمة من رموز الطبيعة والربيع. كما استفاد كلا الشاعرين من وصف الطبيعة في قصيدتي «ملك تعبّدت الملوك لأمره، وتينْتِرِن أَبَيْ» وذلك للوصول إلى هدفيهما؛ مدح السلطان المنصور لدى صفيّ الدين، وبيان المعتقدات لدى وليام. وقد ظهرت تأثيرات بيئة الشاعرين الجغرافية في أشعارهما جلية واضحة، وكذلك طبيعة نظرة كلّ منهما إلى ما يحيط به من تلك البيئة. فكانت نظرة الحلّي إليها سطحيّة تكتفي بظواهرها ولا تتعمّق فيها وذلك بسبب طبيعة المدرسة التقليدية وسيره على خُطى الأقدمين، بينما كان وردزورث يرى في الطبيعة انعكاساً لأحاسيسه ومشاعره فينصهر فيها انصهاراً كاملاً مستغنياً بها عمّا سواها وذلك بسبب الظروف المادية التي كان يمرّ بها المجتمع الإنجليزي آنذاك والتي رفضتها المدرسة الرومانسية التي ينتمي إليها وردزورث. كما ظهر اختلاف أسلوب الشاعرين واضحاً في نظرتهما للطبيعة وكيفية التعامل معها؛ فوليام وردزورث شاعر من المدرسة الرومانسية ينظر للطبيعة نظرة تعبدية مليئة بالعاطفة ومؤطرّة بالخيال، فيما ينظر صفي الدين الحلّي إليها نظرة تقليدية عابرة متأثراً بالمدرسة الكلاسيكية. وقد كان صفي الدين أكثر استعمالاً للصناعات البلاغية من وليام، ولذا فإنّ شعر صفي الدين كان أكثر تعقيداً.

إنّ سطور وليام الشعرية روافد تصبّ في نهر واحد يوصل إلى هدف الشاعر، فيما تفتقر أبيات صفي الدين إلى ذلك، اللهم إلّا الموضوع الجامع لها، وهو وصف الطبيعة. ورغم كلّ الاختلافات الموجودة بين أشعار الشاعرين، يبقي الموضوع الذي يجمع بينهما والإطار الذي يغلّف أشعارهما هو

الطبيعة التي ينظر إليها كلّ منهما بقدسية ولكن بطريقته الخاصة. ولا نستطيع أن نرى صورة كلية في قصائد صفيّ الدين الحلي لأنّ قصائده متعددة المواضيع، فيما تنوّعت الألوان في صوره بين الأبيض والأصفر والأزرق والأحمر ونرى الظلّ والشمس الناظرة والمطر الذي يترل دون انقطاع كما نسمع صوت بكاء السحب المستمر. وتتفاوت هذه العناصر بين قصيدة وأخرى شدّةً وضعفاً، فبيما يوجد الصوت بقوّة في القصيدة الثالثة نجده أقلّ حضوراً في القصيدة الثانية، وكذا بقية العناصر.

تنعدم العاطفة في صور صفيّ الدين الحلي. فالقارئ يشعر أنه يتعامل مع جسد بلا روح لذلك لا يستطيع الانسجام مع الشاعر أو التواصل معه. والواقع أننا لا نرى الشاعر في هذه القطعة، بل هو يمثّل دور الراوي ولا نرى الرسالة التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقّي الذي يحسّ بلاهدفية الشعر وغياب الشاعر، بينما نرى في قصائد وليام وردورث صوراً كاملة لحالات الشاعر المختلفة، كما نستطيع أن نرى عناصر الصورة الثلاث بوضوح في قصائد وليام وردورث، وأوضح تلك العناصر في كافة الصور هو عنصر الحركة، فيما نرى عنصري اللون والصوت أقلّ وضوحاً. أمّا العنصر العاطفي فهو أكثر العناصر بروزاً وظهوراً في قصائد وليام وردورث.

قائمة المصادر والمراجع

أ. المصادر العربية

١. باشا، عمر موسى، **تاريخ الأدب العربي: العصر المملوكي**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفكر المعاصر،١٩٩٩م.

٢. الحلّي، صفي الدين، **الديوان**، تقديم: كرم البستاني، بيروت: دار صادر،١٩٩٠م.

٣. خورشا، صادق، **مجاني الشعر العربي الحديث ومدارسه**، الطبعة الأولى، طهران: سمت، ١٣٨١هـ.ش.

٤. الخوري، جميلة شحادة، **الطبيعة في الشعر الأندلسي**؛ رسالة جامعية لنيل شهادة أستاذ في العلوم، كلية الآداب، جامعة بيروت الأمريكية، ١٩٤٦م.

٥. الركابي، جودت، **الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار**، دمشق: دار الفكر، ١٩٩٦م.

٦. سلام، محمد زغلول، **الأدب في العصر الفاطمي**، المجلد الثاني، الإسكندرية: منشأة المعارف، د.ت.

٧. ــــــــــــــ، **الأدب في العصر المملوكي**، الجزء الثالث، الإسكندرية: منشأة المعارف، د.ت.

٨. شيخ أمين، بكري، **مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني**، الطبعة الثالثة بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٠م.

٩. ضيف، شوقي، **تاريخ الأدب العربي: العصر الإسلامي**، الطبعة الحادية عشرة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٩م.

١٠. ....، **عصر الدول والإمارات: الشام**، الطبعة الثانية، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٠م.

١١. ....، **عصر الدول والإمارات: الأندلس**، قم: ذوي القربى، ١٤٢٨ هـ.

١٢. الفاخوري، حنا، **الجامع في تاريخ الأدب العربي: الأدب القديم**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الجيل، ١٩٨٦م.

١٣. فروخ، عمر، **تاريخ الأدب العربي**، الجزء الثالث، الطبعة الأولى، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩م.

ب. المصادر الأجنبية

1. Arthur Compton – Rickett, A history of English literature , London , 1963.
2. Basil willey, The Eighteenth Century Background , London , 1950.
3. Jalal Sokhanvar, An Abridged Edition of The Norton Anthology of English Literature Author, Eshtiaghe noor, 1390.
4. Magil Frank Northen, Wilson, John, Jason , Master Plots II , 1992.
5. William wordsworth selected poem by RAMA BRO Thers.
6. William wordsworth & Coleridge , lyrical ballads , 1991.
7. William wordsworth , Representative poetry on line , 2009

8. William wordsworth , poems , Reprinted From the original edition of 1807.
9. Wordsworth , Margaret Drabble , Evan Brothers Limited , London , 1963.

ت. مواقع الإنترنت

1. http://www. Literary jewels.com
2. http:// www.poemhunter.com
3. http://www.shathaaya.com
4. Wikipedia, the free encyclopedia.

الانزياحُ الكتابي في الشعر العربي المعاصر (دراسة ونقد)

الدكتور علي أكبر محسني*

رضا كياني**

الملخص:

حاول الشعراء المعاصرون استثمار كلّ الأدوات الفنية حتّى يحققوا لنصوصهم قدراً من الإبداع، مِنْ هذا المنطلق، فإنَّ ظاهرة الانزياح الكتابي عبارة عن كسر نظام كتابة المألوف بهدف زيادة عدة الدلالات الممكنة، وهذه الظاهرة تُعدُّ مِن الظواهر المهمة في الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تدرس النصّ الشعري على أنه أسلوب مخالف للمألوف والعادي. فالانزياح الكتابي في الشعر الحديث يحاول أنْ يستعيضَ مِنْ خلال التعبير بالصورة البصرية وقد تجلت مظاهرها بأشكاله المختلفة، منها: ١ـ تمزيق أوصال الكلمة الواحدة من خلال فك ارتباطها الطباعي أو تفتيت الكلمة من خلال بعثرة حروفها على الصفحة ٢ـ تقنية الفراغ و النقاط في جسد النصّ الشعري ٣ـ تضمين ألفاظ أو عبارات من لغات أخرى ٤ـ توظيف الأشكال المختلفة والاهتمام بالفنون التشكيلية في نسيج النص الشعري.

من النتائج المتوخاة من هذه الدراسة نرى أنَّ الشعراء المحدثين في كثيراً من الأحيان يجمعون بين الكتابة اللغوية والظواهر البصيرية في النسيج الشعري، ويريدون بهذا الطريق أن يزيدوا من دلالات النصّ بصرياً؛ ولكن ما يلفت انتباهنا في هذا الشأن، هو أنَّ توظيف الظواهر البصرية في كثير من الأحيان لا يضفي أبعاداً جمالية ودلالية في جسد القصيدة، بل على النقيض من ذلك، قد يقود الشعرَ للابتذال والسّطحية.

كلمات مفتاحية: الانزياح، الانحراف الكتابي، القصيدة البصرية، الشعر المعاصر.

المقدمة

الكتابة الشعرية في الشعر الحديث قد تتخذ أشكالاً متنوعةً توحي كلّ منها بالأفكار التي قد شَغَلَتْ بالَ الشاعر في بُحْبُوحَةِ حياته اليومية. فالكتابة الشعرية للنصّ الشعري في الشعر المعاصر قد يخرج على المعايير المألوفة، وتسهم في صنع الجانب الشعري من البعد البصري للنصّ، فضلاً عن زيادة قدراته التأثيرية في المتلقي. فبناء المعنى في القصيدة التي ترتكز على البعد البصري يستند على الانتقال من اللفظ

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي، إيران. Mohseni0310@yahoo.com

** طالب الدكتوراة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي، إيران. Rkiany@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٠١/١٥هـ.ش= ٢٠١٢/٠٤/٠٣م تاريخ القبول: ١٣٩١/١٢/١٠ هـ.ش = ٢٠١٣/٠٢/٢٨م

إلى الشكل، مما يقوّي الطاقة الدلالية، وهذا ما جعل الشعر الحداثي في تشكيله التعبيري الخطي الجديد خرقاً للألفة الخطية التي ترسخت في خيال المتلقي بنمطية ثابتة سواء في الشعر العربي القديم أو الإحيائي وحتى الشعر الحديث الكلاسيكي.

غنيٌّ عن البيان أنّ توظيف الظواهر البصرية في نسيج النص الشعري قد يضفي أبعاداً جمالية ودلالية في جسد القصيدة، ولكن هذا التوظيف في كثير من الأحيان على النقيض من ذلك، قد يقود الشعرَ للابتذال والسّطحية. لذلك، يتناول هذا المقال بالدّراسة والتحليل ظاهرة «الانزياح الكتابي» ونقد جوانبه الايجابية والسلبية في نماذج من الشعر المعاصر. وقد استعان البحث بالمنهج «الوصفي ـ التحليلي» الذي يقوم على تحديد ظاهرة الإنزياح الكتابي، ويتابع أشكالها المختلفة، ويسعى لتحليلها باستنتاجات وأحكام تعلل طبيعة الظاهرة وحضورها في الشعر الحديث.

فالأسئلة التي تُطرح في هذا المقال ونحن نحاول أن نجيب عنها، تلخص فيما يلي:

١ـ هل بعثرة الكلمات تدل على بعثرة الرؤية الشعرية؟ ٢ـ هل تؤدي الكلمات الأجنبية في نسيج الشعر العربي الحديث وظيفة التحفيز التماثلي كما تؤديها اللغة العربية؟ ٣ـ إلى أيّ حدّ تصل حدود إذابة اللغة في هذه الأنماط من الانزياح؟ وما الفائدة المتوقعة منها على صعيد التجربة الشعرية؟

فالإجابة عن هذه الأسئلة تدفعنا إلى قراءة المتن الشعري الحداثي، وتتبّع منجزه النصي في تمظهراته المتنوعة، والولوج إلى بنائه الداخلي والخارجي، والإحاطة بالنصوص المختلفة للشعراء الذين صنفهم النقد الحديث في دائرة شعراء الحداثة.

قد كُتِبتْ دراسات حول أساليب الانزياح في الشعر العربي المعاصر خلال السنوات الأخيرة، منها: مقالة تحت عنوان «تشكيل فضاء النصّ الشعري بصرياً» للدكتور علوي الهاشمي التي طُبِعتْ في مجلة الوحدة، ومقالة «التجريب في القصيدة المعاصرة» لوليد منير التي طُبِعتْ في مجلة الفصول، وكتاب «الشعر والتلقي ـ دراسات نقدية ـ » للدكتور علي جعفر العلاق.

قدحفلتْ هذه الأبحاث بالعديد من الملاحظات والاستنتاجات النقدية الصحيحة، ولكن مما لاريب فيه أنّ دراسة الانزياح الكتابي بِكاملهِ ومن حيث المبدأ في البناء الشعري ضمن تجربة الشعراء المعاصرين، تكشف عن عمق التعبير بالصورة البصرية، وتضعنا على مقربة من الظاهرة المهمة في الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تدرس النصّ الشعري على أنه أسلوب مخالف للمألوف والعادي، لذلك، يمتاز هذا البحث بخصوصية فريدة لم يزاوله أحدٌ من الباحثين، ويكون مغايراً إلى حدّ ما لما ألف من دراسات أخرى.

بصريّة النصّ الشعري وقدراته التأثيرية في المتلقي

يستمثر الشعراء المعاصرون الأساليب المتعددة في كتابة نصوصهم الشعرية، من هذا المنطلق، «يحظى الإبداع في حركية التعبير الشعري ـ في مجال بصرية النصّ ـ بأهمية قصوى في القراءة النقدية الحديثة ولاسيّما في بعديها «الجمالي» و«السيميائي»، إذ إنّ التعبير في قدرته على استنطاق التجربة وتفوقه في تمثيلها ينفتح على أوسع المديات وأعمقها حين يتصل بـــ«الشعري» ويشتغل لسانياً في حلقه، على النحو الذي تتوافر له في هذا المضمار طاقة حركية هائلة تخلق منظوماتها واستراتيجيات فعلها على وفق نظام متكامل من الحرية التي تتكشف عن شبكة بنى متآلفة ومتناظرة ومتضادة تعمل باتجاهات ورؤى مختلفة ومتنوعة في سبيل إغناء الفضاء الشعري، وضخّ حيواته المتحركة في الاتجاهات كلّها بطاقات قابلة لمضاعفة قوة الإيقاع وتنشيط نويّات الدلالة، وشحن التشكيل بإرادة مفاجئة تؤسطر العمل الشعري وتدفعه إلى ذروة الانشغال الكلي بمصير الإنسان على النحو الذي يمتحن خطورة حضوره الجمالي في الوجود».[1]

فالشاعر المبدع الذي يحاول أنْ يستعيضَ مِنْ خلال التعبير بالصورة البصرية في شعره، يجب عليه أن «يمتلك القدرة على إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء، واستكشاف العلاقات، ثم تفكيكها وإعادة صياغتها بروابط جديدة لها العلاقة الأوثق بنفسية وطريقته المتميزة في تناول الأمور، بحيث تبدو للآخرين وكأنها ترى لأول مرة».[2] فالشعر ظاهرة لغوية في وجودها؛ أي «أنّ الشّعر فاعلية لغوية في المقام الأوّل، فهي فن أدائه الكلمة، لذا فجوهر الشّعرية وسرّها في اللغة ابتداء بالصوت ومروراً بالمفردة وانتهاء بالتركيب، وإذا كان الشّعر تجربة، فالكلام تجل لتلك التجربة ولعواطف الشّاعر وأحاسيسه في تلك التجربة، فالشّاعر يعي العالم جمالياً ويعبر عن هذا الوعي تعبيراً جمالياً، ومن هنا كان الشّعر بنية لغوية معرفية جمالية وتحليل بنية اللغة الشّعرية يسمح بالكشف عن حيازة الشّاعر الجمالية للعالم أي يسمح بالربط بين اللغة والرؤيا. وإذا كانت اللغة في النثر العادي، وسيلة للتعبير المباشر عن مقولة ترغب في إيصالها أو توضيحها، فإنّ اللغة في الشّعر غاية فنية بقدر ما هي وسيلة تؤدي معني وتخلق فناً»،[3] بناء على ذلك، يحرص الخطاب النثري العادي غاية الحرص على التقيد بما تواضع عليه أهل اللغة، في حين يقوم الخطاب الادبي عامة والشّعري خاصّة على التخلي بعض الشيء عن هذه

---

[1] - محمد صابر عبيد، **حركية التعبير الشعري: رذاذ اللغة ومرايا الصورة في شعر عزالدين المناصرة**، صص٦-٥.

[2] - كمال أحمد غنيم، **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر**، ص١٢.

[3] - خليل الموسى، **الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر**، ص٩٧.

المواضعات متحولات بلغته إلى خلق جديد مغاير لما عليه أصول اللغة في النثر العادي، وهذا ما يعرف لدى نقاد الحداثة وشعرائها بـــ«العدول» أو «الانحراف» أو «الانزياح» الذي يعدُّ الشرط الضروري لكلّ شعر كما يقول جان كوهين[١]:«إنَّ الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكلّ صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها»؛[٢] هذا يعني أنَّه يرى أنَّ الانزياح هو الشرط الأساسي والضروري لكلّ الشعر، فالانزياح عنده قضية أساسية في تفجير جماليات النصوص الأدبية. فـــ"الشعر اليوم، شأنه شأن اللغة، يعمل على استغلال الطاقة التبليغية في اللغة كأشكال سماعية أو بصرية، ومن ثم كانت النزعة الفضائية ترجمة إجرائية لهذا النزوع، فكان الشعر المجسم والميكانيكي والمشهد الصوتي».[٣] ويظهر هذا الاهتمام بفضاء النص الشعري أو شكله الكتابي عند الشعراء الغربيين من خلال تعليق جوليا كريستيفا على الكتابة عند مالارميه بقولها: «فنحن نعرف بأي قدر من العناية والحرص كان مالارميه يصفف الأوراق والجمل الشعرية، حريصاً على التنظيم المضبوط لكل بيت، وللبياض الذي يحيطه»[٤]

وفي سبيل هذا، «يمكن اعتبار الكتابة موضوعاً «سيميوطيقياً»، لأنَّها نسق دلائلي يمكن تحديده وضبطه، وتمثيل علاقاته، وباعتبارها نسقاً، فهي دلالة، ومتضمنة في نفس الآن للكتابة والحركة، أي للأشكال الخطية وطريقة بناء تلك الأشكال، لهذه الاعتبارات، أمكن اقتراح مبادئ تناول سيموطيقي للكتابة تحت اسم الغرافيستيك».[٥]

ثمة اهتمام بالتشكيل البصري في الشعر المعاصر يعود إلى محاولة سدّ الفراغ الذي أحدثه ضعف الصلة بين الشاعر والمتلقي باندثار الوظيفة الإنشادية التي تبرز القيم الجمالية والملامح التعبيرية، و«قد يكون هذا الاهتمام من تأثيرات الدادائية والسريالية وغيرها من التيارات الشعرية والفنون التشكيلية التي وجدت طريقاً إلى الشعر العربي الحديث بهدف التمرد على المألوف و الرتيب».[٦] فالقصيدة البصرية «تحاول أن تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية، لذا لم يعد

---

[١]– يعتبر الناقد الغربي جان كوهين من بين المهتمين الأوائل بظاهرة الانزياح في الشعر.

[٢]– جان كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، ص٣١.

[٣]– محمد الماكري، **الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي**، ص٧.

[٤]– يوري لوتمان، **تحليل النصّ الشعري: (بنية القصيدة)** ترجمة محمد فتوح أحمد، ص١٠٦.

[٥]– محمد الماكري، **الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي**، ص٨٧.

[٦]– طراد الكبيسي، **الشعر والكتابة: (القصيدة البصرية)**، ص٦.

المعروض نصاً بل هو إلى جانب النصّ فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة تحكمها مقصدية منتج الخطاب».[١] في إطار هذه الإشارة، فالتحوّل الذي وقع في التلقي للقصيدة البصرية هو «اشتراك البصر مع السمع مع العقل في الفهم المتكامل للنص الشعري».[٢] وفي هذا الشأن، يمكن لنا أن نشير إلى «فاعلية عنصر التكنولوجيا من خلال اختراع الطباعة، التي شكلت ما يمكن أن نسمّيه القرأة الصامتة، فهذه القراءة الصامتة أوجدت مجالاً لتوليد هوية بصرية للنصوص، فالشعراء المعاصرون ـ في إطار ذلك الوضع ـ أصبحوا يهملون العناصر السماعية، ويركزون جهدهم لتوليد شعرية بصرية».[٣] فيعتبر تنظيم الشكل الكتابي للشعر من أهم تجليات النص الشعري، لأنّ «تنظيم الكتابة الشعرية يسمح برصد جملة من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية واللغة العامة، فالشكل الخطي لا يمثل أسلوباً ولا نظاماً تعبيرياً في أي لغة طبيعية، أما الحال في النص الشعري، فإنّه على العكس من ذلك، إذ إنّ الترتيب الكتابي للنص يأخذ أهميته الخاصّة».[٤]

الانزياح لغةً واصطلاحاً

الانزياح من المصطلحات المتداولة التي تطلق للدلالة على العدول عن النمط العادي، فجاء في تعريف هذا المصطلح في لسان العرب: «**نزح:** نزح الشيء ينزح نزحاً ونزوحاً: بَعُدَ، ونزحت الدَّار فهي تنزح نزوحاً، إذا بعدت، إنّما جَمْعُ منزاح وهي تأتي إلى الماء عن بعد، ونزح به وأنزحه، وبعد نازح، ووصل نازح: بعيد»[٥] ؛ فيبدو أنّ ابن منظور قد ذهب في تعريفه وإيضاحه لكلمة الانزياح إلى أنها تعني بعد أو بعيد، والانزياح هو الابتعاد عن المعنى الأصلي والمعجمي.

وأما في تعريف الانزياح اصطلاحاً، اختلفت الآراء حول تحديد مفهومه باختلاف المذاهب والتيارات، بل واختلفت باختلاف تصوّراتهم، وهذا ما جعلنا نجد صعوبة في الاختيار والتحديد، ومهما يكن، فـ«إنّ الانزياح ظاهرة أسلوبية يعمد إليها الكاتب أو الشاعر باعتبارها وسيلة لأداء غرض

---

[١]- محمد الماكري، **الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي**، ص٢١٣.

[٢]- خرفي محمد الصالح، **التلقي البصري للشعر: نماذج شعرية جزائرية معاصرة**، الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنصّ الأدبي، ص٥٤١.

[٣]- عادل ضرغام، **في تحليل النصّ الشعري**، ص١٣.

[٤]- يوري لوتمان، **تحليل النصّ الشعري: (بنية القصيدة)** ترجمة محمد فتوح أحمد، ص١٠٦.

[٥]- ابن منظور، **لسان العرب**، المجلد١٠، ص٦١٤.

معين؛ إذ نجد هذه الظاهرة قد انتشرت بصورة كبيرة في العصر الحديث، وهذا لا ينفي وجود إشارات نقدية لها عند نقادنا القدماء من خلال عدّة صور»[١]

من هذا المنطلق، فإنّ ما نسميه «الانزياح الكتابي» هو في الحقيقة نوع من علاقة غريبة في جسد القصيدة من خلال العملية الإبداعية في تمزيق أوصال الكلمة الواحدة، أو تفتيت الكلمة، أو تقنية الفراغ و النقاط في جسد النصّ الشعري، أو تضمين ألفاظ أو عبارات من لغات أخرى، أو توظيف الأشكال المختلفة والاهتمام بالفنون التشكيلية في نسيج القصيدة.

وبهذا النوع من الانزياح، تخرج القصيدة الحديثة من شكله المألوف والمتعارف الذي العين متعودة على رؤيته إلى التعبير بالظواهر الجديدة التي لها صلة باللغات والنقاط والأشكال و...، فهذا الأمر، يضفي في كثير من الأحيان أبعاداً جمالية ودلالية في جسد القصيدة، ولكن الإفراط في هذا الحقل على حساب الرّوح الشعرية، قد يوقع الشاعر بالزخرفة البصرية و يقود الشعرَ للابتذال والسّطحية، لأنّ «الانزياح المفرط غير مقبول مستعص على التّأويل ولا يكون شعرياً إلاّ لأنّه يعود في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية التّصحيح، وليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التّواصلية»[٢]

أساليب الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر

قد نُظِرَ إلى الانزياح الكتابي في العصر الحديث نظرة متقدمة، تخدم التصور النقدي القائم على أساس اعتبار الكتابة الشعرية كتابة خرق وانتهاك للسائد والمألوف، فإنّ لغة الشعر أو لغة النثر على حد سواء تزخر بالألفاظ والكلمات في شكلها الكتابي العادي، ولكن عندما تخرج هذه الألفاظ والكلمات عن نمطها الاعتيادي، فإنّه يدخل عليها ما يُعرف بالانزياح أو الانحراف الكتابي. فإنّ ظاهرة الانزياح الكتابي عبارة عن كسر نظام كتابة المألوف بهدف زيادة عدة الدلالات الممكنة و هذه الظاهرة تُعدُّ من الظواهر المهمة في الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تدرس النصّ الشعري على أنه أسلوب مخالف للمألوف والعادي. فالانزياح الكتابي في الشعر الحديث يحاول أن يستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية وقد تجلت مظاهرها بأشكاله المختلفة، منها:

التفتيت (= التقطيع الكتابي)

نعني بالتفتيت أو التقطيع الكتابي «تقطيع كلمة أو مجموعة كلمات إلى أجزاء متعددة داخل القصيدة، فهو عدول بصري في طريقة الرسم الكتابي العادي للمفردات الشعرية، تعبيراً عن البعد

---

[١] – لحلولي صالح، **الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني**، ص٤.

[٢] – محمد أحمد وبس، **الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية**، ص١٠٣.

النفسي لدلالة المفردة المقطعة في القصيدة»[١]، فكلّ ما يخرق المألوف، يثير الدهشة ويكشف عن عملية إبداعية تجسّدُ قدراتها التأثيرية في المتلقي، لذلك، تعد ظاهرة «التفتيت أو التشذير أو بعثرة الكلمات على الصفحة من أبرز مظاهر التشكيل الذي يميز القصيدة الجديدة، وشكلاً من أشكال التجديد الصياغي والتحرير البصري والتشكيل الحرفي، وجزءاً من الثورة اللغوية»[٢]كما تعد هذه الظاهرة مظهراً تعبيرياً «يكشف عن فعل داخلي حيّ يتجه نحو التعبير عن حركة تتصف ببعض الانسجام والتشكل في اتجاه حركي واحد على صعيد الدلالة والأسلوب».[٣]

فالسؤال المطروح في هذا السياق هو: هل بعثرة الكلمات تدل على بعثرة الرؤية الشعرية؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال استعراض القيم البصرية البارزة لظاهرة تفتيت الكلمات في نماذج مختلفة عن بعض الشعراء.

في سبيل هذا، يعمد الشاعر التونسي «منصف المزغني» إلى استخدام أسلوب التفتيت أو التقطيع في عدة مواضع، منها ما جاء يفيد السّخرية في قصيدة «ثغاء» حينما يلمح الشاعر بروحه السّاخرة إلى انحطاط الرأي السياسي للبرلمان من خلال المساواة بين الصوت الحيواني وصدى البرلمان البشري الذي حاكى ذلك الصوت من خلال تقطيع كلمة «إجماع»:

خروفٌ

دَخَلَ الْبرلمانْ

قَالَ:

«ما عْ»

فَجاءَ الصَّدى:

«إجْ..ما عْ»[٤]

كما نلاحظ في هذا النموذج، فقد قام الشاعر بأسلوبه السَّاخر بنقد البرلمان وانعدام التنسيق فيه، فالتقطيع جعل كلمة «إجماع» تحمل دلالة جديدة ساخرة «تشير إلى التبعية العمياء البهيمة للصوت أو الرأي السياسي الخاص بالبرلمان نتيجة غياب الاختلاف الفكري السياسي الصحي الذي يولده العقل

[١]– أحمد جارالله باسين، **شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني**، ص١٧٣.

[٢]– وليد منير، **التجريب في القصيدة المعاصرة**، ص١٧٩.

[٣]– علوي الهاشمي، **تشكيل فضاء النصّ الشعري بصرياً**، ص٩٠.

[٤]– منصف المزغني، **حبات**، ص٤٩.

الإنساني المستنير»[١]، فالشاعر كتب هنا كلمة «إجماع» بشكل «إج..ماع» كي يعبر من خلالها عن المساواة بين الصوت الحيواني والصدى البشري. بعبارة أخرى، استغل الشاعر في هذه المقطوعة أسلوب التقطيع في شكلها وبنائها لتعطي للقارئ صورة شعرية في مظهرها وملامحها وفي مضمونها ودلالتها؛ فالسُّخرية هنا من خلال بعثرة حروف الكلمة تنبه الأذهان إلى الموقف المتوتّر الذي سادَ البرلمانَ.

في هذا المجال، قد يعدل الشاعر «أحمد مطر» عدولاً بصرياً في طريقة الرسم الكتابي العادي ويعمد إلى هذا العدول عندما يرغب في إعطاء صورة حقيقية للوقائع اليومية، وفي سبيل هذا، يصور الشاعر لوحة واقعية للحاكم المُترف والخائض في الملذّات، حيث «يراود جاريته عن قبلة، فتتدلل عليه، وتتقطع كلماتها في أثناء مراودته، والشاعر يسجلها كما هي في إيحاء بارع بطبيعة الموقف، بل إن كلمات الشاعر نفسه التي تصف الحدث تتأثر بهذه اللحظة المفعمة بفساد السلطان»[٢]، والشاعر يتقطع كلمة (يرا... ودها) تعبيراً عن البعد النفسي لدلالتها، وهذه الكلمة المقطعة منسجمة مع اللحظة مسهمة في توهج الصورة:

يراودُ جاريةً عَنْ قبلة
وَيراودُها...
(لَيْسَ الآن)
وَيراودُها ... (لَيْسَ الـــ...آن)
وَيرا...ودُها
فإذا انتصفَ الليلُ، تراختْ
وَطواها بينَ الأحضانْ!
وَالحرّاس الْمُنتشرونَ بِكلِّ مكانْ
سدّوا ثغراتِ الحيطانْ
وَأحاطوا جداً بالحفلةِ
كي لا يخدش إرهابي
أمن الدولة![٣]

---

[١] - **المصدر نفسه**، ص١٧٤.

[٢] - كمال أحمد غنيم، **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر**، ص١٩١.

[٣] - أحمد مطر، **لافتات٥**، ص٧٦.

يلاحظ أنّ الشاعر بتقطيع كلمتي «الـــ...آن» و«يرا...ودها» يستثمر لوحة تعبيرية جسدية تخرج على معايير شكل الكتابة الاعتيادية في صياغة الفضاء البصري للقصيدة؛ فهذه التقنية تسهم في صنع الجانب الشعري من البعد البصري للنصّ، فضلاً عن فاعليتها التأثيرية في المتلقي. فالبؤرة التي تنطلق منها اشعاعات هذه المقطوعة تقوم على الجدلية بين شكلي الكتابة المألوفة وغير المألوفة في الفضاء البصري، ويوظف الشاعر أسلوب التقطيع ليترسخ بهذه التقنية اللوحة البصرية لم تكن مستمدة من قبل لكلمتي «الآن» و«يراودها»، فأسلوب التقطيع الموظف في هذه المقطوعة قد حقق نوعاً من التناسبية بين النصّ الشعري، وتكاملية في الصّور.

كذلك، لقد أفرط الشاعر «سعدي يوسف» في نثر المفردات المتكررة وتوزيعها على بياض الصفحة بطريقة توحي بالتعبير الملحوظ عن الحركة والقيام بدور الفعل الذي يجسد الصورة الشعرية أو الفضاء الداخلي تجسيداً خارجياً حيّاً، وهو ما يمنح مظهر التكرار المكثف وظيفة أعمق وأبعد من دلالة التأكيد. «فقد لجأ الشاعر في بعض الأحيان إلى تفكيك وحدة الكلمة الواحدة بحيث تبدو كلّ جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره رغم اتصاله السياقي، فيفتح بذلك تشكيلاً بصرياً موازياً لمضمون التبعثر والتناثر والتشظي»[١]، كما في قصيدة «الأعداء»:

نعرفُ أنَّ ع. ر. ا. ق حروفٌ نتهجّاها
أينَ نراهُ؟
وَكُنَّا نَحْملُ آنيةَ السّلوى
الكلمات التي لا نفقهُها
وَ ع. ر. ا. ق ابنِ مبارك
كانتْ أجسادُ السَّمكِ البالغِ ناعمةً فوقَ حراشفِنا
ك. و. س. ج
ك. و. س. ج
كوسجُ
كوسجُ وكانَ الكوسجُ مندفعاً نحو الماءِ الأبيضِ
طائرةٌ تمرقُ عبرَ ع. ر. ا. ق نجهلهُ[٢]

---

[١] - امتنان عثمان الصمادي، **شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية**، ص٤٥.

[٢] - سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية**، المجلد ٢، ص١٣١.

كما نلاحظ، تجلى التفتيت في هذا المقطع السردي القصصي بحيث شكلت الشذرات في النصّ علامة، ألا وهي أيقونة التجزؤ والتعبيض فحمّلت حروف كلمة «عراق» دلالة البعثرة والتمزيق لأوصال الوطن منذ بداية النص الذي انفتح مشهده على تهجئة الحروف، ويستمر هذا التشكيل المتقطع حتّى نهاية النصّ الذي يغلق على حروفها يجعلها مبعثراً، في حين ظهرت كوسج مبعثرة في بداية المشهد لما يحمله تفتيتها من دلالة صوتية للتعبير عن تقطع الأنفاس خوفاً من الكوسج[١]، ثم تحولت إلى بنية لغوية موحدة ذات دلالة وحشية.

زِدْ على ذلك، يستخدم «سعدي يوسف» شكلاً آخر من أشكال التقطيع الكتابي «يمتاز بكونه يتساقط عمودياً على الصفحة»[٢]، فالشاعر يستخدم أسلوب التفتيت في تقطيع كلمة «مشنوقين» من أجل تصوير مشهد واقعي وصورة حيّة لواقع معين، وبهذا الطريق يسهم في تَبَلْورِ الجانب الشعري من البعد البصري:

لكنّ القرن الأوّل لم يعدِ الأوّل
ها نحنُ أولاءِ نغادرُها
م
ش
ن
و
ق
ي
ن[٣]

كما يلاحظ في هذه المقطوعة، فقد تَبَلْوَرَتْ ظاهرةُ التقطيع في كلمة «المشنوقين» بطريقة عمودية مُثيرة للدهشة لا يُمْكِنُ تجاهلها، فكانت كلمة «المشنوقين» المشذرة محط اهتمام مفاجئ لما تمثله من تمييز شكلي داخل السياق، إذ تتدلى كلمة «المشنوقين» رأسياً كحبل المشنقة تماماً؛ فيوحي تناثر الكلمة وتشظيها بتساقط المشنوقين.

---

[١] – الكوسج: من الحيوانات البحرية المفترسة.

[٢] – امتنان عثمان الصمادي، **شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية**، ص٤٦.

[٣] – سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية**، المجلد ٢، ص٤٣٧.

وتَتَبَلْوَرُ ظاهرة التفيت الكتابي عند «جودت القزويني»، إذ يعمد الشاعر في قصيدة «الصّدى والكلمات» إلى هذه التقنية من خلال تقطيع كلمتي «نجمة» و«الأمس» و«أصفّقُ» للإيحاء بدلالات تثير الدهشة؛ فتتمثل صورة التشكيل البصري في بعثرة المفردات على بياض الصفحة بطريقة توحي بالتجسيد والتعبير الملحوظ عن الكلمات المشذرة كي تتناغم مع طبيعة التوتر الدرامي، فهذه الحالة في الكتابة الشعرية عند الشاعر هي حالة خلق لغوية وشعورية تمثل انحرافاً وتجاوزاً بالنصّ الشعري الى خارج نطاق المألوف والمعتاد:

أمشي ...
تبحر ساقي ..
يضحك مني الظل
تتنـــزى فوق جبيني أفكار العتمة
وأصرخ .. يآ .. نجمَ .. ة .. الأمســـ سِ
إني أصفّقُ .. أُصَ .. فْ .. فِ .. ق .. و ..
تعالي فَقَدْ ضاعَ صوتي[1]

وتظهر ظاهرة التقطيع الكتابي مرة أخرى لدى «جودت القزويني» من خلال تفتيت البنية اللغوية باستحضار حالة نفسية ممزقة متشظية للشاعر، ويرتفع هذا الأمر إلى أقصى حالاته في صورة تَتَنَسّقُ فيها تشظية الكلمة مع تشظي الصّدى:

وَعادَ الصّدى
الصّدى.. صدا.. صدا.. دآ.. دآ،، دآ.. آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آ آآآ آ آ آ آ آ آ آ
لَقَدْ ذبلَ العمر
وَاحترقتْ نجمتي في السّماء![2]

واللافت أنّ مظهر التشكيل التعبيري في هذه المقطوعة يتجلى من خلال تقطيع أوصال الكلمة، فتشظية «الصدى» _ هنا_ تعبير يتوافق فيه التشكيل الإيقاعي والمكاني للكلمات، حتّى تتلاشى صوتياً وكتابياً كما يتلاشى عمر الشاعر في الذبول والضمور، وتحترق نجمته في السماء. والجدير بالذكر أنّ

[1]- جودت الفزويني، **المجموعة الشعرية الأولى**، ص٢٠٠.

[2]- **المصدر نفسه**، ص٢٠١.

الشاعر هنا لقد تمادى في استعمال التنقيط وبالغ فيه، حتى تحوّلت القصيدة إلى نصّ مقطّع الأوصال، تَشَذَّبَتْ فيها كلمة «الصّدى» بطريقة غير مألوفة تركّزت على الشكل جنباً إلى جنب المضمون.

قصارى القول: قد تجلت مظاهر التفتيت أو التقطيع في الشعر المعاصر بمظهرين: الأول تمزيق أوصال الكلمة الواحدة إلى حروف من خلال فك ارتباطها الطباعي، والثاني تفتيت الكلمة من خلال بعثرة حروفها على الصفحة. فيبدو أنّ الشعراء المعاصرين قد أفرطوا في العناية بهذا النمط حتى وصل إلى تفتيت البنية اللغوية نفسها فيجزّئ الزمن لإعطاء المسافة النفسية لحالة النقل التي تمتاز بالرتابة.

التلميع:

إنّ كلّ لغة تخلق فضاءها المكاني بطريقة تتناغم مع طبيعتها، ويتجلى ذلك من تفاوت اللغات بحسب طبيعة كتابتها ونوع حروفها، فالكتابة العربية تبدأ من اليمين إلى اليسار بخلاف الكتابة الإنجليزية ـ مثلاً ـ التي تبدأ من اليسار إلى اليمين، فضلاً عن الاختلاف في حروف اللغتين.

من أهمّ الأسباب التي دفعت الشعراء العرب المعاصرين إلى دمج المفردات الأجنبية في التركيب الشعري تعلقهم المستمر بالتجريب الناتج عن تنوع المنابع واهتمامهم بعلوم اللغة والترجمة وغيرها. فسؤال الذي يطرح هنا: هل تؤدي الكلمات الأجنبية وظيفة التحفيز التماثلي كما تؤديها اللغة العربية؟ وهل يهدف إلى إثارة الدهشة في المتلقي لدى سماع قطعة بلغة أجنبية ضمن السياق النصي أم هي حالة من فرض ميزة التغريب الحضاري؟

في هذا المجال، يقول جيرار جينيت: «نادراً ما يرى المرء كلمة بشكل أكيد كما يراها من الخارج أي من المكان الذي نكون فيه ـ وبكلمات أخرى ـ من أرض أجنبية».[1] لذلك، لقد تميزت لغة أكثر شعراء العرب المعاصرين بالقدرة على دمج المفردات الأجنبية سواء أ كان هذا الدمج على شكل ألفاظ دخيلة و مستوردة بحروف عربية أم بحروفها الأصلية، وما يهمنا في هذا المقام، التركيز على دمج المفردة بحروفها الأصلية.

قد استخدم الشعراء المعاصرون بعض الألفاظ الأجنبية في أشعارهم، ومنها ما جاء مكتوباً بأحرف اللغة الإنجليزية منسجماً مع القصيدة من ناحية الوزن والقافية، وقد برزت هذه الظاهرة عند «أحمد مطر» في قصيدة «وسائل النجاة»:

عربي أنتَ

No, don’t be silly, thay

---

[1] – جيرار جينيت، **حالة مزدوجة للكلمات**، ترجمة مالك سلمان، ص٣٤.

ترجموني!

لَمْ يزلْ فيك دمُ الأجداد!!

ما ذنبي أنا؟ هَلْ باختياري خلفوني؟[١]

واللافت في هذه المقطوعة أنّ عبارة الشاعر باللغة الإنجليزية تؤدي وظيفة التحفيز التماثلي كما تؤديها اللغة العربية، كما أنّها تهدف إلى إثارة الدهشة في المتلقي، فالقارئ ينظر بذهول إلى العبارة الإنجليزية التي قد تَبَلْوَرَ العبارات العربية و«الشاعر يبرز من خلال هذه العبارة بالإضافة إلى مضمون السياق حجم التعصب الغربي، والحقد على كلّ ما هو عربي، فالحرب قائمة على كل إنسان كان ينتمي أجداده إلى العروبة، فلا فائدة من مبالغة العربي في «الاستغراب» لأنّه سيظل يحمل في نظر الغرب بصمة مقيتة؛ لا يطهرها سوى سفك دم صاحبها»[٢]، فالعبارة الإنجليزية قد ساهمت في إبراز تفاقم المشكلة ومدى استفحالها، فالعربي يتخلى عن دينه من أجل أن ينجو، ويتخلى عن لغته إلاّ أنّه يفشل في إخماد هذه الأحقاد.

زِدْ على ذلك، أنّ الشاعر أحمد مطر باستخدام اللغة الإنجليزية «يحاول أن يصور الواقع بصدق لا متناه، يضع من خلاله المتلقي في بؤرة الحدث بالإضافة إلى أنّه ينجح من خلالها في إبراز طبيعة المفارقة بين المبادئ والمثل والواقع المرير الذي نعيشه، وفي سبيل هذا، فالقاضي الذي يتخيله المتلقي متباهياً بلغة عربية فصيحة منسجمة مع طبيعة الشريعة التي يحكم من خلالها، لم يعد يحمل هذه الصورة النقية الصافية، و لم يعد نقياً طاهراً وبالتالي فهو لم يعد عربياً لأنه ليس إلاّ أداة من أدوات الغرب»[٣]، ولا يجد الشاعر أفضل طريقة من التعبير عن هذا التبدل الخطير إلاّ بصدم المتلقي الذي يُفاجأ بالقاضي العربي المسلم يتكلم الإنجليزية بصلافة، فيقول:

فَقُلْتُ: يا مَولاي

هذا مذهبُ اللامذهب

وَمذهبٌ يذهبُ بالذّهب

مِنْ أجلِ اهتبالِ الذّهبِ

لا... لَنْ يكون مذهبي

---

[١] - أحمد مطر، **لافتات٢**، ص١٠٧.

[٢] - كمال أحمد غنيم، **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر**، ص١٣٧.

[٣] - **المصدر السابق**، ص١٣٨.

فهيأ الفتوى لقتلي عامداً،

وَقالَ لي بالعربي:

You want to be really happy

صَلْ، إذنْ، عَلَى النّبي![١]

وفي هذا المجال، قد يعمد بعض الشعراء إلى تضمين ألفاظ أو عبارات من لغات أخرى يشوه جسد القصيدة ولا يؤدي أية وظيفة معرفية أو جمالية ولا يضفي على القصيدة سمات وخصائص ما كان لها أن تتوافر بدونها، بل قد تتحول التجربة إلى فشل في العمل الأدبي نفسه، ومن ذلك قول الشاعر «صلاح عبدالصبور»:

أنتَ لّما عشقتَ الرحيل

لَمْ تَجدْ موطناً

يا حبيبَ الفضاءِ الذي لَمْ تجسْه قدمْ

يا عشيقَ البحارِ وخدن القممْ

يا أسيرَ الفؤادِ الملولْ

وَغريبَ المنى

يا صديقي أنا

Hypoerite lecteur

Mon Semblable , mon frere

شاعرٌ أنت وَالكونُ نثرْ[٢]

يُلاحظ إنَّ هذا التضمين من اللغة الأجنبية لا يضفي أبعاداً جمالية ومعرفية في جسد القصيدة، فالتضمين في هذه المقطوعة ليس بالضرورة عملاً جمالياً بل يشوه جسد القصيدة، لأنَّ العبارة الأجنبية ما ساهمت في إثراء النصّ العربي، وتضعنا أمامَ الغرابة التي تنزاح بالنصّ الشعري عن مستواه المعياري الطبيعي إلى دلالات مفاجئة توقع المتلقي.

على النقيض مِن النموذج السابق، نرى مقطوعة للشاعرة «فدوى طوقان» تضفي أبعاداً دلالية في نقل الكلام من خلال تضمينها من اللغات الأجنبية، فيسهم التضمين بطريقة غير مألوفة من خلال

---

[١] - أحمد مطر، **لافتات٢**، ص٥.

[٢] - صلاح عبدالصبور، **ديوان صلاح عبدالصبور**، ص٣٥.

توظيف اللغات الإنجليزية والفرنسية والعبرية في إثراء نصّها العربي القيِّم، حينما تقول الشاعر عن تعدد ثقافات وأصول الجنود الإسرائيليين المحتل:

يا عبلةُ! يا سيدةَ الحزنِ! خذي زهرةَ قلبي
الحمراءْ
صونيها أيّتها العذراء
الْجُندُ عَلَى بابي ويلاه!
حتّى الله تخلّى عني حتّى الله!
خبيء رأسك!
خبيء صوتك!
وَبَنو عبس طعنوا ظهري
في ليلةٍ غدرٍ ظلماءْ
Open the Door!
Ouvre ia porte!
افتحْ إتْ هاديليت!
افتحْ بابْ!
وَبِكُلِّ لغاتِ الأرضِ عَلَى بابي يتلاطم
صوتُ الْجندْ
ياويلي![1]

واللافت في هذه المقطوعة أنَّ فدوى طوقان تقول عن جنود العدو وهم يقرعون بابها، ويتكلمون بكلّ لغات العالم؛ فالشاعرة هنا تستخدم اربعة لغات: الانجليزية، الفرنسية، العبرية والعربية لتعبر عن تعدد أصول الجنود الإسرائيليين المختل وأعراقهم المتباينة؛ فهذا التضين يضفي أبعاداً جمالية ودلالية في جسد القصيدة، والعبارات الشعرية المضمنة بلغات أجنبية مختلفة تمثل شكلاً غريباً في نسيج القصيدة تتوسل بها الشاعرة ليشق النصّ الشعري مساره المألوف مِنْ أجل هزّ يقظة المتلقي.

وفي هذا المجال، يتجاوز الشاعر «سعدي يوسف» في توظيف المفردات الأجنبية في نصوصه الشعرية مستفيداً من المصطلحات الفرنسية في التعامل السّطحي مع العبارات العربية، حيث يضعنا الشاعر أمامَ

[1]- فدوى طوقان، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص٣٥٤.

الغرابة التي تتراح بالنصّ الشعري عن مستواه المعياري الطبيعي إلى دلالات مفاجئة في قصيدة «رسائل جزائرية»:

حينَ يأتي المطرْ
تستفزُّ الصبيّاتُ عشاقهنَّ، وَتبقى الموائدْ
وحدها تشربُ الشّايَ تحتَ الْمَطرْ
حيثُ تهتزُّ فوقَ الرؤوسِ الْجرائدْ:
La Ŕe Publique
Le Peuple
Le monde
Sous le drapeau
Alger[1]

يمكننا القول، إنَّ العبارات الفرنسية التي استخدم «يوسف» في هذه المقطوعة تتركّز على الشكل أكثر من المضمون؛ فيُلاحظ أنَّ الشاعر باستخدام اللغة الفرنسية[2] يحاول أن يحيد عن الأساليب الاعتيادية في جسد قصيدته على حساب الرّوح الشعرية، لذلك يمكننا القول إنَّ فكرة التضمين في هذا النصّ الشعري تقوم على حشد مجموعة من المصطلحات الأجنبية المتتابعة التي لا تضفي أبعاداً دلالية عميقة في جسد القصيدة، بل على النقيض من ذلك، تقود الشعرَ للزخرفة البصرية؛ غيرَ أنَّ «ارتباط السياق النصي بعضه ببعض يبدو وثيقاً بمدلولاته حيث تهتز الجرائد الجزائرية التي يحتمي بها أصحابها من المطر المتساقط؛ فهذا النصّ يأتي تعبيراً عن بنية سعدي الثقافية مع الإحالة إلى واقع ثقافة الشعب الجزائري المتوزعة بين العربية والفرنسية، كما يظهر ذلك في الكلام اليومي للمجتمع الجزائري الذي يخط له هذه الرسالة ضمن مجموعة الرسائل كما لاحظنا من عنوان القصيدة. ومعناها على التوالي: الجمهورية، الشعب، العالم، تحت العلم الأحمر، الجزائر العاصمة.»[3]

الفراغ والمساحة المفتوحة (التنقيط)

التنقيط يعني «وضع مجموعة من النقاط السود بجوار الكلمات سواء قبلها أو بعدها، أو بين كلمة أو أخرى داخل السطر الواحد، أو بين السطور كفاصل بصري، والتنقيط كناية بصرية عن دال (كلمة

[1] – سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية**، المجلد ١، ص٣٤٠.

[2] – اللغة الفرنسية كانت قد غزت ثقافة الشعب الجزائري لكونها اللغة الرسمية للجزائر إبّان الاحتلال المتمادي لها حتى اكتسحت اللغة العربية شعبياً.

[3] – امتنان عثمان الصمادي، **شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية**، ص٢٣٣.

أو جملة) مغيب بنحو مقصود من قبل الشاعر، تجنباً للحساسية الدلالية التي يمكن أن يثيرها ذلك الدال لو ظهر علنياً في القصيدة التي حذف منها ووضعت في مكانه مجموعة من النقاط كعلامة على الحذف أو بمعنى آخر كعلامة على الصمت».[١] بناء على ذلك، يعدّ تشكيل الفراغ المكاني جزءاً لا يتجزأ من إيقاع القصيدة التكويني إذ هو مستوى إيقاعي يفصح عن حركة الذات الداخلية، ويتسم بالصراع بين ما تمثله الكتابة «المساحة السوداء المحبرة» وما يمثله الفراغ «مساحة البياض»، وهذا الصراع لا يمكن أن يكون إلاّ انعكاساً مباشراً أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه الشاعر، فيقيم حواراً بين الكتابة والبياض، مستنطقاً الفراغ ومساحته الصامتة بحيث تعبر عن نفسية الشاعر المندفعة أو الهادئة على المستوى البصري، ويترك «المكان النصي ببياضه الصمت متكلماً ويحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثف إيقاع كل من المكتوب المثبت والمكتوب الممحى».[٢] لذلك يمثل الامتلاء والفراغ ملمحاً أساسياً يَبده المتلقي أولاً، إذ بمقدار ما تمتد الأسطر الشعرية يتقلص الفراغ، وكأنّ الامتلاء يلتهم بياض الصفحة، وكأنّ الفراغ يحاصر سوادها، ولا يخلو هذا من دلالات تنبيء النصوص الشعرية عنها، وهذا يعني «أنّ البياض ليس فعلاً بريئاً أو عملاً محايداً، أو فضاء مفروضاً على النص من الخارج بقدر ما هو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب لوجود النص وحياته. إنّ البياض لا يجد معناه وخيانة وامتداده الطبيعي الا في تعالقه مع السواد، إذ تفصح الصفحة بوصفها جسداً مرئياً عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعاً بصرياً».[٣]

ولابدّ من الإشارة في هذا السياق إلى أنّ الشعر الحديث قد أفاد من تقنية الفراغ و النقاط في جسد النصّ الشعري لإنتاج دلالات و إيحاءات قد تشاكس القارئ في كثير من الحالات مما يجعل النصّ الشعري أكثر تشويقاً و إمتاعاً، و يبدو أنّ ذلك كلّه كان غائباً عن ذهن الملائكة وهي تعيد إنتاج النصّ بهذه الصورة المشوهة، متناسية أنّ النصّ الشعري الحديث ليس مجموعة من الكلمات و الجمل التي تسطَّر على الورق، بل هو فضلا عن ذلك «فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة»[٤]، و ليس للمتلقي في كل الحالات إلا أنْ يتعامل مع النص بالصورة التي أبدعها الأديب، وله بعد ذلك أنْ يسهم في إنتاجه عبر تأويله الخاصّ.

---

[١]- أحمد جارالله باسين، **شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني**، ص١٧٢.

[٢]- محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث**، ص١٥١.

[٣]- رضا ابن حميد، **الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري**، ص١٠٠.

[٤]- محمد الماكري، **الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي**، ص٦.

إنّ الفراغ لا يستقل عن مجمل البناء الكلي للقصيدة، ذلك أنه لا يمثل وحدة مضافة للنص، أو زينة خارجية مستقلة عنه، وإنما هي جزئية جوهرية من كيانه تتفاعل مع سياقه الكلي، ومن ثم تتفاوت دلالته بحسب النصوص وسياقاتها المختلفة، ويعبر عن دلالات كامنة في الذات المبدعة لم يتمكن التشكيل اللغوي وحده من إيصالها، وبهذا يسهم الزماني والمكاني في إيصال الدلالة.

في سبيل هذا، قد يعمد «أحمد مطر» إلى أسلوب الفراغ أو التنقيط «من أجل التعبير عن عجز المواطن العربي عن مواجهة أدوات القمع السلطوية التي تتفنن في تزوير الحقائق وتلفيق التهم للأبريا»[1]، من ذلك قصيدة «المتكتم» التي يجري فيها محادثة غريبة بين رجل التَّحَرّي والمتهم الأبكم، فيعدد فيه المحقق عدة تهم تعتمد على قدرة المتهم على الكلام والتحريض، ليبرز من خلال التنقيط والفراغ استحالة قدرة الأبكم عن الدفاع بلسانه العاجز والمتهم في نفس الوقت:

إن ملفك هذا متخم
هَلْ عندك أقوالٌ أخرى؟
-..................!
* لا تتكتمْ
دَافِعْ عَنْ نَفْسِك أوْ تُعدمْ!
-..................!
* افعلْ ما تهوى لِجهنّمْ
شنق الأبكمّ[2]

وفي قصيدة «القصيدة المقبولة» يستغل الشاعر أسلوب الفراغ من أجل الإيحاء بمدى القمع الفكري في العالم العربي، فالمطلب الحقيقي من المبدعين هو عدم كتابة شيء:

أكتبْ لنا قصيدةً
لا تزعج القيادة
(... ... ...)
تسع نقاط؟!
ما الذّي يدعوك لِلزيادةْ؟!

---

[1] - كمال أحمد غنيم، **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر**، ص١٨٨.

[2] - أحمد مطر، **لافتات٥**، ص٧٦.

(.)

واحدة؟!

عليكَ أن تحذفَ مِنْها نقطةْ

احذفْ

فلا جدوى مِنْ الإسهابِ وَالإعادةْ

( )

أحسنتَ؛

هذا منتهى الإيجازِ والإفادةْ![1]

يُلاحظ أنَّ النقاط المتتابعة في هذه المقطوعة والمقطوعة السابقة تلعب دوراً أساسياً في البناء الكلّي للقصيدة، ذلك أنَّها تمثل الفاصلة بين العادي والمدهش، وهي ـ في الوقت ذاته ـ تحل رؤية الشاعر المنحرفة عن الأفق المعروف. فالشاعر يستغل أسلوب التنقيط من أجل التعبير عن عجز النَّاس عن مواجهة أدوات القمع السلطوية وكذلك من أجل الإيحاء بمدى القمع الفكري في العالم العربي.

إنَّ التشكيل المكاني أو التنقيط ـ في كثير من الأحيان ـ أضحى دالاً يحيل إلى النفس وانفعالاتها، ويعبر عن حالات التوتر الإبداعي، ولذلك يتكئ الشاعر «جودت القزويني» على الفراغ المنقط في مواطن عديدة من قصائده الشعرية للتعبير عن حالات التوتر، وليضفي دلالات مصاحبة للنصّ الشعري، يقول:

يا أبناءَ الدُّنيا!

فارَ (التَّنورُ) ... وجاءَ (الطوفانُ)

نوح وَسفينته ...

موجٌ ملتطمٌ بالصّخرِ

ما كانَ لنوح طوفان يشبهُ (طوفاني)

فإنا تغرقني (ذاتي)[2]

يلاحظ أنَّ الفراغ المنقط يعبر عن حالة توتر الشاعر إزاء فعلي الفوران والمجيء، إذ بينهما فسحة من الوقت تنبيء عن صمت بين مرحلتي البدء والانتهاء، هذا إذا عرفنا أن الشاعر لا يعبر في الحقيقة إلا عن طوفان ذاته.

[1] - **المصدر السابق**، ص٧٧.

[2] - جودت القزويني، **المجموعة الشعرية الأولى**، ص٢٠٠.

وقد يعبر الفراغ المنقط عن المسكوت عنه الذي يعمد المتلقي إلى استكماله بمخيلته، فيقول «جودت القزويني»:

وأرى نوحاً مُبْتسماً
يبحرُ بمَركبهِ ...
....
... ...
يتوقفُ ذاك الطّوفانْ
أقولُ لَهُ : أبت ..
أتوسلُ أنْ تتركني وحدي ....، ....، ....،
أبحثُ عَنْ نفسي ...
عَنْ سِرّ اللّهْ
....
... ...
ويلوح نوح بيديه ...[١]

واللافت في هذه المقطوعة أنّ الفراغات المنقطة تصبح موحيات تؤثر في المتلقي، وتأخذ الدلالات في التوالد والتناسل، فالمتلقي يستكمل الحديث، ويسهم في خلق النصّ في ضرورة البقاء منفرداً ومتوحداً، ويشارك الشاعرَ في عملية الإبداع، ويمتلك حرية أكبر في التأمل والتأويل، كما يشارك في التجربة الشعورية من ناحية، ويشارك بفاعلية بملء الفراغات المنقطة المقصودة بوعي من الشاعر من ناحية ثانية.

وقد تميز الشاعر «سعدي يوسف» بتطوير لغة الحوار مع الفراغ واستنطاق مساحاته الصامتة وتشكيل بياض الورقة بصرياً كما جاء في المقطوعة التالية:

أكوّرُ بينَ يديكَ حَمامتينِ، وَأطلقُ الدُّنيا
وراءَهما ....
تعالَ
تعالَ ...
يا زمنَ الخنادقْ
نَحْنُ نرجفُ في العراءِ .....
تعالَ .....
يا زمنَ البنادقْ

---

[١] – **المصدر السابق**، ص٢٠٢.

نحن نبكي طلقةً حتّى وَلو صَدِئَتْ[١]

في هذا المقطع حالة من التوتر الدرامي يجسدها على الصعيد البصري تراجع اللون الأسود أمام بياض الفراغ تراجعاً تدريجياً، ثم ارتداده دفعة واحدة من خلال الضمير «نحن» مما يوحي بارتداد حركة الذات الداخلية المتوترة التي تشعر بروح الجماعة، فتعود إلى بداية السطر مشحونة بالقوة. كما وتشكل حركة التراجع والارتداد تلك صورة بصرية أخرى من خلال فعل الأمر «تعالَ» الذي أخذ يومي بحركة تموجية مستمرة.

أبانت النماذج التي نظرنا فيها وجوهاً من الكلام الصامت فكانت بلاغة الصمت فيها أقوى أحياناً من بلاغة الكلام. لقد كانت لعبة السّواد والبياض والتناوب بين الامتلاء والخواء، وبين منطوق الكلام وما كان كلاماً مخفيّاً في الصدور تقنيةً جديدةً في كتابة القصيدة وفي إخراج نصّها متشكّلاً في هيئة لم يألفها قرّاء الشعر. ولئن بدا هذا النزوع إلى التشكيل الجديد مردوداً إلى تأثّر بعض الشعراء العرب حديثاً بتجارب الكتابة الغربيّة في الشعر وإلى إفادهم من فن الرّسم الذي يستغلّ المساحات والخطوط، فإنّه مثّل نزوعاً إلى تطوير الكتابة والذائقة وإلى إعادة بناء التّعامل مع القصيدة.

توظيف الشكول البصرية

دأب الشعراء المعاصرون على توظيف المعطى التشكيلي والبصري في قصائدهم والصعود بها إلى أرقى مستويات التعبير. ومن الفنون التي اقترب الشعراء منها كثيراً وأحدث بينهم وبينها تفاعلاً كبيراً هي توظيف الشكول في السّياق الشعري. فنقصد بالشكول «مجموع الأشكال البصرية التي تقدمها النصوص دون أن يكون لها طابع أيقوني، ولا أن توظف اللغة في بعدها البصري من أجل بنائها»[٢]، فهذه الأشكال مختلفة و تتوزع إلى: الدوائر، المثلثات، المربعات، اللوحات المختلفة و...

في هذا المجال، قد لجأ الشاعر الفلسطيني الملتزم «سميح القاسم» في كثير من الأحيان إلى الفضاء التصويري للتأثير العميق على القارئ بصرياً مِنْ خلال توظيف الأشكال البصرية بين نصوصه الشعرية، ومنها توظيف لوحة إجراءات المرور التي توجّهُ إنذاراً للمواطنين حيالَ دسائس قُوَّات الاحتلال الاسرائيلي، باللغتين العربية والإنجليزية من خلال كلمتي «**توقّفْ**» و«stop»؛ فقد جمع الشاعر بين الرسم والكتابة، ويقول:

سَأغتسلُ الآن! لابدَّ مِنْ مَــطَرٍ. سَيَــقومُ الْكسيحُ وَيشــفي

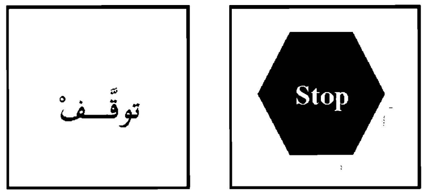
---

[١]- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية**، المجلد ١، ص٣٤٧.

[٢]- محمد الماكري، **الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي**، ص٢٤٦.

المريضُ

ويُعشبُ قبرى الــطّويلُ الــعريضُ



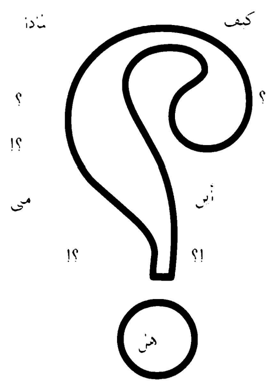
سترجعُ مِنْ حيثُ جِئْتَ ينـــمُّ عليـــكَ الحنيـــنُ وَتُبرقُ عينـــاك[1]

إنَّ الأسلوب الذي اعتمده الشاعر في هذا النصّ هو نوع من التشكيل البصري، حيث تَبَلْوَرَتْ فيه الصورةُ لتعطينا الموضوعيّة في التعبير الشعري، فهذا الشكل لا يقف أمامه المتلقي قارئاً فقط، بل متأملاً له كشكلٍ يستدعي التقاطه كتشكيل في معزل عن حمولته اللغوية، لذلك فهو دال على مستويين:

١ ـ مستوى الفضاء النصي، لأنّه يقدم مقطعاً لغوياً للقرأة.

٢ ـ مستوى الفضاء الصّوري، لأنّه يكوّن شكلاً بصرياً يقدم لوحةً تعبيرية للمشاهدة.

من هذا المنطلق، نجد التزاوج بين التخطيط الكتابي والرسم في شعر الشاعر الجزائري «عامر شارف»، فقد وظفَ الفضاء البصري في النص الشعري للتأثير على القارئ مِنْ خلال رسم علامة السؤال. يقول:



ما للحـــماية تنتـــهـــى عنـــد الـــقـــيادة في إرم؟!

ما للأمانة لم تـــصـــمن؟! ما للخيانة في الـــــهرم؟!

[1] – سميح القاسم، **ديوان سميح القاسم**، المجلد٣، ص ٢٣٩.

ما للبطـــولة وجهــت نحو الشعوب إلى الرّحم؟!

ما للإصـــالــة لم تســدْ مثل الحداثة في الأمـــم؟!

ما للســياســة دمـــرت بيد الجهـــالة والنـــظم؟![1]

يبدو أنّ تشكيل الفضاء الخارجي للنص معبراً عنه بعلامة السؤال، جاء منسجماً ومتسقاً مع الفضاء الداخلي. فقد تمثل الخطاط النصّ الشعري محولاً إيّاه إلى رسم تشكيلي أو صورة فنية، وقد كان الرسم في وسط النصّ، وكان عبارة عن علامة استفهام كبيرة الحجم، وعلامات استفهام صغيرة، وعلامات تعجب مع حروف الاستفهام اللغوية: «كيف، لماذا، أينَ، متى، هل؟» فقد بدأ الشاعر النصّ بالتسأول، وختمه بالتسأول، ومجـــيء الرسم التشكيلي في وسط النص طبيعي، ليهيء القارئ لمزيد من الأسئلة التي لا إجابات لها، فالنص سؤال مستمر ومضاعف؛ لغة ورسماً، وهو ما يجعل القارئ يتفاعل مع النصّ، ويسعى للإجابة عن بعض الأسئلة التي وردت في النصّ، فالشاعر قد نجح في إشراك القارئ وإحداث التفاعل عن طريق استثمار الصورة في تقديم النصّ.

وفي هذا المجال، ارتكز «سعدي يوسف» على شكل بصري يشبه ما يرسم الرّسام في لوحته، وهو الخط الوهمي الناتج عن الإدراك الحسيّ الذي يقوم بتنظيم خطوط الصورة تلقائياً داخل مثلث البصري، وهو الرابط بين النقاط الثلاث لأيّ مثلث على نحو تلقائي، ومع أنّه لا يرى إلاّ أن له حضوراً حقيقياً في ممارستنا البصرية، ففي حالة وجود فجوات في التكوين، فإنّ الخط الوهمي سيجبر العين على إكمال حدود محيط التشكيل[2]:

معلنةً أنّ باباً فتحناهُ بينَ الأغاني

تناءى ومرَّ مرورَ الأغاني

تناءى ومرَّ مروراً

تناءى ومرَّ

تناءى ...

نشعر في هذه المقطوعة بالسرّ الموجود في التزاوج بين التخطيط الكتابي والرسم، ويلاحظ أنّ الشاعر يلجأ في هذه الهندسة الشكلية إلى «إبراز الأبعاد الصوتية للنصّ من خلال البنية الاختزالية التي

[1] - عامر شارف، **ديوان الظمأ العاتي**، ص٥٤.

[2] - سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية**، المجلد ١، ص٣٤٧.

أوردها منطلقاً من البنية الكبرى في سطر واحد، ثمّ عمد إلى اختزالها شيئاً حتّى وصل إلى أصغر بنية فيها تعبر عن الحالة النفسية للشاعر، مشكلاً بذلك مثلثاً قائم الزاوية من الأعلى. ومن خلال هذا الأسلوب يستطيع المتلقي فهم التجربة التي يحاول الشاعر إيصالها إليه، والإحساس بها على نحو أكثر جمالية وفنية».[1]

زبدة القول: قد نجح الشعراء في كثير من الأحيان في نقل النصوص الشعرية من التلقي عن طريق السماع إلى التلقي عن طريق البصر، وقد تعدد أساليب توظيف الأشكال البصرية بين نصوصه الشعرية بحسب رؤية كلّ شاعر للتزاوج بين التخطيط الكتابي والرسم، فتأخذ الأشكال المرافقة للنصوص الشعرية دلالات عميقة تساعد لفهم أعمق لهذه النصوص.

نتائج البحث:

من خلال ما قام به البحث في أساليب الانزياح الكتابي في الشعر المعاصر، يمكن استنتاج ما يأتي:

ـ الانزياح ظاهرة شعرية يكاد لا يخلو منها أي نص شعري، وهو يتأتى من المغايرة، التي تعني بدورها تخطي المألوف، فكان الانزياح بمثابة نقطة تحول في الشعر الحديث. لذلك هذه الظاهرة تُعدُّ مِن الظواهر المهمة في الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تدرس النصّ الشعري على أنه أسلوب مخالف للمألوف والعادي.

ـ التلقي المعاصر للشعر العربي أصبح يعتمد على العين المجردة لا على السمع، لأنّ الخطاب الشعري لم يعد كلمات وأفكار فقط، بل أصبح يشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلاّ بالبصر، لفهم النصّ، وفهم التشكيل الخطي المرافق الذي أصبح ذا دلالات عميقة، لأنّ طريقة كتابة النص بفضل الرسوم المختلفة، أصبحت تدخل في تحديد معناه وتأطير مساره.

ـ لقد تنوع الفضاء النصي في النص الشعري المعاصر بحسب رؤية كلّ الشاعر للشعر وللعالم النصي. فقد نجح الكثير من الشعراء في نقل النص من التلقي عن طريق السماع إلى التلقي عن طريق البصر ليزيدوا دور الفضاء النصي في بناء الشعر المعاصر.

ـ قد يجمع الشعراء المعاصرون بين الرسم والكتابة اللغوية ويريدون بهذا الطريق أن يزيدوا من دلالات النص بصرياً. فلجوء الشعراء إلى الأسلوب التي يَتَبَلْوَرُ في صلة الرسم والكتابة اللغوية، وسيلة لجذب القارئ الذي له موقف من الشعر المعاصر.

ـ الانزياح الكتابي في الشعر الحديث يحاول أنْ تستعيضَ مِنْ خلال التعبير بالصورة البصرية وقد تجلت مظاهرها بأشكاله المختلفة، كتمزيق أوصال الكلمة الواحدة من خلال فك ارتباطها الطباعي أو

[1] – انظر: امتنان عثمان الصمادي، **شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية**، ص٥٠.

تفتيت الكلمة من خلال بعثرة حروفها على الصفحة، وتقنية الفراغ و النقاط في جسد النصّ الشعري، وتضمين ألفاظ أو عبارات من لغات أخرى، وتوظيف الأشكال المختلفة والاهتمام بالفنون التشكيلية في نسيج النص الشعري.

قائمة المصادر والمراجع

١ـ ابن حميد، رضا، **الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري**، مجلة الفصول، العدد٢، ١٩٩٦.

٢ـ ابن منظور، **لسان العرب**، الطبعة السادسة، بيروت: دار الصادر، ١٩٩٧.

٣ـ بنيس، محمد، **الشعر العربي الحديث**، الطبعة الثانية، د.م، دار توبقال للنشر، ١٩٩٦.

٤ـ التلاوي، محمد، **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٨.

٥ـ جينيت، جيرار، **حالة مزدوجة للكلمات**، ترجمة: مالك سلمان، مجلة الكتابات المعاصرة، المجلد٥، العدد١٨، ١٩٩٧.

٦ـ شارف، عامر، **ديوان الظمأ العاتي**، الطبعة الأولى، الجزائر: منشورات إبداع، ١٩٩١.

٧ـ الصالح، خرفي محمد، **التلقي البصري للشعر: نماذج شعرية جزائرية معاصرة**، الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنصّ الأدبي، د.ت.

٨ـ صالح، لحلولي، **الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني**، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد الثامن، ٢٠١١.

٩ـ ضرغام، عادل، **في تحليل النصّ الشعري**، الطبعة الأولى، الدارالعربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٩.

١٠ـ طوقان، فدوى، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.

١١ـ عبدالصبور، صلاح، **ديوان صلاح عبدالصبور**، بيروت: دارالعودة، ١٩٨٦.

١٢ـ عبيد، محمد صابر، **حركية التعبير الشعري:رذاذ اللغة ومرايا الصورة في شعر عزالدين المناصرة**، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦.

١٣ـ العلاق، علي جعفر، **الشعر والتلقي: دراسات نقدية**، الطبعة الأولى، عمان: دارالشروق، ٢٠٠٢.

١٤ـ غنيم، كمال أحمد، **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر** الطبعة الأولى، د.م: مكتبة مدبولي، ١٩٩٨.

١٥ـ القاسم، سميح، **ديوان سميح القاسم**، المجلد٣، بيروت: دار العودة، ١٩٧٠.

١٦ـ القزويني، جودت، **المجموعة الشعرية الأولى**،بيروت: دارالهلال، ١٩٩٨.

١٧ـ الكبيسي، طراد، **الشعر والكتابة: القصيدة البصرية**، مجلة الأقلام، العدد١، السنة٢٢، ١٩٨٧.

١٨ـ كوهين، جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، ١٩٨٦.

١٩ـ لوتمان، يوري، **تحليل النصّ الشعري: بنية القصيدة**، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ١٩٩٥.

٢٠ـ الماكري، محمد، **الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي**، الطبعة الأولى، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩١.

٢١ـ مطر، أحمد، **لافتات٢**، الطبعة الثانية، الكويت، ١٩٨٧.

٢٢ـ ------ ، **لافتات٥**، الطبعة الأولى، لندن، ١٩٩٤.

٢٣ـ الموسى، خليل، **الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر**، الطبعة الأولى، دمشق: مطبعة الجمهورية، ١٩٩١.

٢٤ـ منير، وليد، «**التجريب في القصيدة المعاصرة**»، مجلة الفصول، المجلد١٦، العدد١، ١٩٩٧.

٢٥- ويس، محمد أحمد، **الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية**، الطبعة الأولى، بيروت: مجد، ٢٠٠٥م.

٢٦ـ الهاشمي، علوي، **تشكيل فضاء النصّ الشعري بصرياً**، مجلة الوحدة، العدد٨٣ـ٨٢، ١٩٩١.

٢٧ـ ياسين، أحمد جارالله، **شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزعني**، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد٢، العدد٤، ٢٠٠٥.

٢٨ـ يوسف، سعدي، **الأعمال الشعرية**، المجلد ٢,١، بيروت: دار المدى، ١٩٩٥.

قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب:

(دراسة تطبيقية لنماذج من كتابات خليل جبران والمنفلوطي والريحاني)

أمير مرتضى*

الدكتور حامد صدقي**

الملخّص:

المعجم اللغوي والثروة اللفظية للشاعر أو الكاتب هي من أبرز الخواص الأسلوبية، إذن فحص هذه الثروة في النصوص الأدبية يدلنا على استبانة واحد من أهم الملامح المميزة للأسلوب، وهذه الثروة تدل على شخصية الأديب وتفرده بين الآخرين وتنوع المفردات هو أحد الخواص الأسلوبية التي يمكن التوصل بقياسها في عدد من النصوص إلى إجابة مدعومة بالدليل الإحصائي إلى ثلاثة أمور هامة: الثراء اللغوي، وكيفية استخدام الكاتب لخاصية تنوع مفرداته عند صياغة النص، وإمكانية التوصل إلى نتائج أخرى من خلال تكرار بعض المفردات.

تقوم هذه الدراسة على استخدام معطيات علم الإحصاء لتصل إلى نتائج علمية دقيقة؛ ولهذا نرمي إلى تقديم عرض نظري لإحدى الطرق الإحصائية المستخدمة في قياس خاصية تنوع المفردات مع دراسة تطبيقية لنماذج من كتابات خليل جبران، والمنفلوطي والريحاني. وأيضا الوصول إلى نتائج أخرى من خلال تكرار بعض الكلمات، حيث إن تكرار بعض المفردات يبين لنا أفكار الكاتب، وشخصيته وأسلوبه إلى حد كثير، دون أن نعرف الكاتب بصورة دقيقة وعلى فرض التعرّف إلى الكاتب فإننا نفهم مقدار نجاحه في بيان آرائه في نتاجه الأدبي. أمّا أهم النتائج الكلية التي توصلت إليها هذه الدراسة فهي أنّ أكثر الأساليب الثلاثة تنوعاً هو أسلوب جبران (٠.٤٣) وأقلها هو أسلوب الريحاني (٠.٣٥) ويتوسط أسلوب المنفلوطي بينهما (٠.٣٨).

كلمات مفتاحية: الأسلوب، الأسلوبية، جبران، المنفلوطي، الريحاني.

* طالب دكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة «آزاد» الإسلامية. amiremorteza_81@yahoo.com

** أستاذ في فرع اللغة العربية وآدابها جامعة خوارزمي بطهران، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٠٣/١٠هـ.ش= ٢٠١٢/٠٥/٣٠م تاريخ القبول: ١٣٩٢/٠٤/٢٣ هـ.ش = ٢٠١٣/٠٧/١٤م

مقدمة:

تطوّرت الدراسات الأدبية والنقدية خلال نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين تطوراً كثيراً بتأثير الدراسات اللسانية الحديثة والجهود التي بذلها علماء الألسنية مثل دي سوسر Saussure (١٨٥٧-١٩١٣م) وبالي baly (١٨٦٥- ١٩٤٧م) وورومان جاكوبسنjakobsen (١٨٩٦-١٩٨٢). وقد دعا علماء الألسنية خلال العقد الثاني والثالث من القرن العشرين إلى التركيز على النصوص الأدبية في ذاتها.[١] وهكذا تغير مسار الدراسات الأدبية وأدّى إلى نشأة المناهج النقدية التي تركز على النص وحده وتجعله في المركز الأول في الدراسة والتحليل؛ وتعتبر المؤثرات الخارجية مثل حياة المؤلف والظروف الاجتماعية والسياسية والنفسية وغيرها في المركز الثاني؛ وتعتبرها موضوعاً هامشيا خلافا للمناهج النقدية السياقية أو التقليدية.[٢] فظهرت خلال القرن الماضي مدارس نقدية واتجاهات أدبية على أساس من المنطلقات الألسنية ومبادئها ومناهجها مثل الشكلانية الروسية، والنقد الحديث، والبنيوية وغيرها[٣] فتحولت دراسة الأسلوب بفضل البحوث والنظرات اللسانية الحديثة وصارت علما مستقلا يسمى بالأسلوبية stylistics. والأسلوبية ذات مناهج متعددة وما نحن بصدده في هذا المجال، هو دراسة تنوع المفردات في الأسلوب وفق أحد الطرق الإحصائية وهي طريقة "جونسون".

قد كتبت في هذا الموضوع وبهذا العنوان نفسه عدة مقالات – على أساس ما وجدناه في المجلات الأدبية والمواقع الإنترنتية[٤] حتى الآن – قد درست نماذجاً من كتابات الأدباء على الأسلوب الذي أشرنا إليه آنفاً وهذا الأسلوب جاء في مقالة تحت هذا العنوان لسعد مصلوح؛ أمّا الذي يلفت نظرنا في هذا المضمار أن أكثر هذه المقالات لا تضيف شيئاً جديداً على المقالة المذكورة من حيث التحليل والنتائج وكلّها غيرت تطبيقات الدراسة فقط وكما أن التحليل في دراسة سعد مصلوح لم

---

١. مهيار علوى مقدم، **نظريه هاى نقد ادبى معاصر(صورتگرى و ساختارگرايى)**، ص٨-١٢.

٢. محمد بلوحي، «الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية»، **مجلة التراث العربي**، ص٥.

٣. مهيار علوى مقدم، **نظريه هاى نقد ادبى معاصر(صورتگرى و ساختارگرايى)**،صص ١٥٤-١٧٣.

٤.توجد أسماء هذه المقالات والمجلات وعناوينها الإلكترونية في قائمة المصادر في نهاية المقالة.

يكن تحليلاً شاملاً ويشير إلى النتائج الإحصائية فقط ولا يتجاوز هذه المرحلة؛ أمّا في هذه الدراسة فنحن نحاول أن نقدّم تحليلاً آخر لهذه الإحصاء ات وتحليلها اعتماداً على سيرهم الذاتية وأساليبهم الأدبية ونريد أيضاً أن نستخرج من خلال هذه الدراسة المفردات المتكررة ونصل إلى نتائج أخرى بتكرار بعض المفردات.

يهدف هذا البحث إلى تقديم عرض نظري لإحدى الطرق الإحصائية المستخدمة في قياس خاصية تنوع المفردات مع دراسة تطبيقية لنماذج من النصوص النثرية العربية.

ارتكزت المقالة على المحاور التالية:

١ـــ تحديد العينات التي أجرى عليها البحث.

٢ـــ عرض للمقياس وطريقة تطبيقه على العينات.

٣ـــ طرق حساب نسبة التنوع.

٤ـــ نتائج القياس.

٥ـــ ملاحظات على النتائج.

٦ـــ ملاحظات على تكرار بعض الكلمات عند الكتّاب الثلاثة.

الأسلوب والأسلوبية:

إن الباحثين ذهبوا في فهمهم" للأسلوب"style مذاهب عدة ولكنهم أجمعوا على أنه «**طريقة التعبير الخاصة بأديب من الأدباء**».[1] بعبارة أخرى: الأسلوب هو الأديب نفسه وهو الوحدة التي تلاحظ في نتاج أدبي والميزات المشتركة التي تكرّر في نتاج أدبي؛الأسلوب كاللون للمصوّر؛ وأيضاً هو صوت ذهن الأديب...[2]

تعد الأسلوبية اتجاهاً من اتجاهات النقد الأدبي، إن لم نقل جزءاً منه، كان بالي وهو مؤسس هذا الاتجاه يقول إن الأسلوبية هي دراسة العوامل المؤثرة في اللغة ولهذا توسع في المفهوم فشمل كل ما يتعلق باللغة من أصوات وصيغ وكلمات وتراكيب وتداخل مع علم الأصوات والصرف والدلالات

---

[1]. على بوملحم، **في الأسلوب الأدبي**، ص٣.

[2]. انظر كتاب "**عناصر الأسلوبية**" لسبروس شمبسا، ص١٦-٢١.

والتراكيب[١] لتوضيح الغاية منه، والكشف عن الخواطر والانفعالات والصور. أما عبد السلام المسدي فيرى أن الأسلوبية" تبحث في الخصائص اللّغوية ذات الوظائف الجمالية في الخطاب الأدبي، وفي السِّرِّ الذي "يجعل الخطاب الفني مزدوجا الوظيفة والغاية، ويؤدي إلى ما يؤديه الكلام عادة؟ وهو إبلاغ الرسالة الدلالية، ويسلط مع ذلك على المتقبل تأثيراً ضاغطاً، به ينفعل للرسالة المبلغة إنفعالاً ما".[٢]

ويرى باحث آخر أنّ « الأسلوبية تبحث عن الخصائص الفنية الجمالية التي تميز نصاً عن آخر أو كاتباً عن آخرمن خلال اللغة التي استخدمها؛ وتحاول الإجابة عن هذا السؤال:كيف يكتب الكاتب نصا من خلال اللغة؟ وهي بشكل عام منهج يدرس النص ويقرؤه من خلال لغته وما تعرضه من خيارات أسلوبية على شتى مستوياتها: نحويا ولفظيا وصوتيا وشكليا»[٣]

أمّا " ميخائيل ريفاتير" فيقول في كتابه (بحث في الأسلوبية البنيوية، Essai de stylistique structurale):« تدرس الأسلوبية، في النص اللغوي، العناصر التي استعملت لتفرض على المحلل تفكير المبلغ، أي إنها تدرس فعل التوصل ليس كنتاج صرف لسلسلة في الكلمات، بل كحامل سمة شخصية المتكلم، وكجاذب لانتباه السامع أو القارئ.ان مهمة الأسلوبية هي دراسة اللغة من وجهة نظر المحلل لأن انفعالاته وفرضياته وأحكامه القيمة هي أجوبة على الحوافز الموجودة في السياق اللغوي. الأسلوبية هي إذن ألسنة التأثيرات.»[٤]

ويرى باحث آخر أن « الأسلوبية تعتمد اعتمادا كبيرا على الدراسات اللغوية التي تمهد لدراسة النص الأدبي، لأن الناقد الأدبي قبل كل شيء يجب أن يكون لغويا جيدا لأنه" لا وجود لأي نص أدبي خارج حدود لغته" وهذا يدفعنا إلى أن الأسلوبية لا تكتفي البتة ببنية النص كما هي البنيوية بل تنظر إلى ما يحيط بها نظرة شمولية تهدف من وراءها إلى خلق جماليات النص الأدبي وتنويره للقارئ. هذا بالإضافة إلى علاقتها بالبلاغة العربية وما يعرف بالانزياح والتكرار والإيحاءات التي يستشفها الناقد من السياقات المختلفة»[٥] هذا ويشتمل المنهج الأسلوبي على خمسة اتجاهات:

---

١. جبور عبد النور، **المعجم الأدبي**،بيروت، ص ٢٠ و٢١.

٢. عبد السّلام المسدّي، **الأسلوبية والأسلوب**، ص ٣٦.

٣. محمد بلوحي، **الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية**، مجلة التراث العربي، ص ٥.

٤. على بو ملحم، **في الأسلوب الأدبي**، ص ١٧٢

٥. أسماء سفيلي،**المنهج الأسلوبي دراسة موجزة، موقع شبكة رواء للأدب و الفنون العربية**، ٢٠٠٥/١٠/٠٥م،

١ـــالأسلوبية الصوتية ٢ـــ الأسلوبية الوظيفية ٣ـــ الأسلوبية التعبيرية ٤- الأسلوبية النحوية ٥- الأسلوبية الإحصائية[1]

من أبرز الخواص الأسلوبية الدالة على أسلوب منشئ، والمبينة عـــن ســـر صـــناعة الانشـــاء عنده،المعجم الذي يستخدمه في آثاره ومع أن مصطلح المعجم الشعري poetic diction هو أكثر شيوعا على ألسنة النقاد، لكننا يجب أن نتنبه إلى هذه النقطة وهي أن مثل هـــذا المعجـــم لايختـــص بالشعراء دون الكتاب؛بل لكل أديب، شاعرا كان أم كاتبا، معجم لغوي يستغله في صـــياغة كتاباتـــه وآثاره لتوصيل رســـالته The Message أو خطابـــه الأدبي The Literary Discourse. لذلك يؤدي فحص الثروة اللفظية vocabula Richness في النصوص إلى استبانة واحد من أهم الملامح المميزة للأسلوب،إذ إن المفردات والالفاظ المستخدمة في صياغة النصوص،هي بمثابة اللبنات التي يستخدمها المنشئ لإقامة بنائه على النحو الذي يعكس شخصيته وتفرده بين الآخرين. وبدهي أن كمية ما يعرف الكاتب من ألفاظ ستكون أكبر بكثير من كمية المستخدم منها في نصوصه، وفي هـــذا المجال، تهمنا الكمية التي يستخدمها الأديب ونفحصها لنصل إلى نتيجتين هامتين:

الأولى: معرفة جانب هام من جوانب أسلوبه الأدبي.

الثانية: يمكن لنا عن طريق المقارنة بين الثروة اللفظية لاثنين أو أكثر من الأدباء، أن نصل إلـــى التمايز بين أساليبهم الإنشائية.

ويجب أن نشير هنا إلى نقطتين: هناك عدة مؤشرات في الثروة اللغوية،يمكن القيـــام بفحصـــها ومقارنتها في الدراسات الأسلوبية؛ وفحص تنوع المفردات يعتبر واحدا من هذه المؤشرات، التي نقـــوم بفحصها في هذا المجال. ويمكن للباحث أن يقوم بالدراسات الأسلوبية عن طريق دراسة كيفية استخدام الأفعال والجمل وأنواعها ليصل إلى عدة جوانب في الإلمام بشتى الخواص الأسلوبية للشعراء والكتاب. إذن هناك مجال فسيح جدا أمام الباحثين.

[1]. انظر: **المصدر السابق.**

تجدر الإشارة بأنّنا لا نقوم بدراسة النتاجات الأدبية لشاعر أو كاتب برمتها، ولا تشتمل دراستنا على كل نصوصه، بل ندرس كمية معينة من كتاباته، ولذلك فإن الأحكام التي نصل إليها هي أحكام نسبية وليست بمطلقة.

العيّنات:

تقوم هذه الدراسة بفحص خاصية تنوع المفردات لنماذج محددة من كتابات ثلاثة من أعلام الأدب في العصر الحديث هم: جبران خليل جبران، ومصطفى لطفي المنفلوطي، وأمين الريحاني.وآثرنا هؤلاء الأعلام بالدراسة لأسباب منها:

أولا: أن الثلاثة هم من أبرز الأعلام العرب في صناعة النثر، ومن ثم كان تأثيرهم في مجال الفكر والثقافة من جهة؛ وفي فن الكتابة والأسلوب من جهة أخرى عظيماً، وكان لأدبهم نفوذه القوي وانتشاره الواسع بين قرّاء العربية والمتخصصين بآدابها.

ثانيا: تشكو مكتبة الدراسات الأدبية من ندرة البحوث التي تهتم بدراسة أساليب الكتاب والناثرين ــ بغض النظر عن محتواها ــ وهذا الأمر يستدعي القيام بدراسات خاصة في هذا الجانب، لما له من أهمية في هذا المجال.

ثالثا: أن أكثر الأحكام التي تصدر في مجال الأدب، تفتقر إلى الدقة العلمية والتبرير العلمي وتتصف بالذاتية والشمول والإبهام وعدم تحديد المدلول تحديدا علميا دقيقا. ولهذا نستعين بمعطيات علم الإحصاء لتجنب الأحكام الكلية والذاتية ونصل إلى أحكام تدعمها الدقة العلمية.

وقد شملت هذه الدراسة العينات الثلاث:

١ــ "**العواصف**" لجبران خليل جبران.(وهو مختارات مما نشره جبران في «مرآة العرب» و«الفنون») وقد اخترنا من أوائل الكتاب أربع مقالات متتابعة تحت هذه العناوين: حفار القبور، العبودية، الملك السجين ويسوع المصلوب وهي تشمل ــ على وجه التقريب_ثلاثة آلاف كلمة [1]،حتى تكون عينة مطلوبة لدراستنا.

[1]. جبران خليل جبران، **المجموعة الكاملة العربية**،١٩٩٤م

٢ــ "**التطرف والإصلاح** " لأمين الريحاني.

وقد اخترنا منه الثلاثة آلاف الأولى من كلمات الكتاب.[١]

٣ ــ الجزء الاول من "**النظرات**" لمصطفى لطفي المنفلوطي.[وهو مشتمل على عدّة مقالات، في ثلاثة أجزاء] وهنا أيضاً قد اخترنا من قسمه الأول ثلاث مقالات متتابعة تحت هذه العناوين:أين الفضيلة، الغني والفقير ومدينة السعادة، لاستغراق العينة المطلوبة التي حددناها بثلاثة آلاف كلمة.وهكذا بلغ مجموع العينات الثلاث تسعة آلاف كلمة وهي كمية لابأس بها.

إن الموضوع العام في العينات الثلاث هو الإنسان وما يتعلق به من الموضوعات الاجتماعية، وفيها يعالج الكاتب الانسان إلى جانب موضوع إجتماعي كالجهل، والفقر، والاستعباد، والظلم، والتحرّر من التقليد وغيرها على طريقته الخاصة التي ينفرد بها على أي حال فإن تشابه الموضوع العام هو شرط تحسيني وليس شرطا أساسيا لصحة قياس تنوع المفردات. وفي تحديد مدلول "كلمة"، اعتمدنا على مستوى اللغة المكتوبة والتقاليد الإملائية المتبعة في تحديد إطار " الكلمة" وهي: « مجموعة من الحروف المتصلة خطاً والتي يفصل بينها وبين ما سواها فراغ أوسع نسبياً من كلتا الجهتين».[٢]

القياس:

هناك عدة مقاييس لقياس خاصية تنوع المفردات ومن أهمها طريقة "جونسون Johnson ".يرى جونسون أن في الامكان إيجاد نسبة لتنوع المفردات في النص أو في جزء منه إذا ما حسبنا فيه النسبة بين الكلمات المتنوعة (أي المختلفة بعضها عن بعض) والمجموع الكلي للكلمات المكونة له.ويطلق جونسون على الكلمات المتنوعة مصطلح « الأنواع» Type وعلى المجموع الكلي للكلمات مصطلح « الكل» Token ومن ثم يطلق على نسبة التنوع Type-token ratio) وتختصر عادة إلى TTR).[٣]

---

[١]. أمين الريحاني، **التطرف و الإصلاح**، د. ط، بيروت، د. ن، ١٩٢٨م

[٢]. سعد مصلوح، قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب، **مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية**، ص١٥٣

[٣].**المصدر السابق**،ص ١٥٤ نقلاً عن:

- w.Johnson: Language and Speech Hygiene, Gen, Semantics monograph, No

وفي هذا الطريق، ندخل كل كلمة مرة واحدة في الحسبان فقط ولانهتم بها ــ فيما عدا هذا ــ في الحساب مهما تكررت، لأننا نريد أن نصل في النهاية إلى كلمات وردت في النص مرة واحدة، للتوصل إلى تنوع المفردات ولهذا لا نهتم بتكرارها مهما كثرت.

للتوصل إلى نسبة الكلمات المتنوعة في العينات الثلاثة، خطونا الخطوات التالية:

١ــ تقسيم كل عينة (وتتكون من ثلاثة آلاف كلمة) على ثلاثين جزءا (وكل جزء يتكــون من مائة كلمة)

٢ــ رسم تسعين جدولا (لكل عينة ثلاثون جدولا)

٣ــ تفريغ العينة كلها في هذه الجداول، حيث يشتمل كل جدول على مائة كلمة.

٤ــ تنفيذ عملية حصر الكلمات المتنوعة في مرحلتين:

المرحلة الأولى: حصر الكلمات المتنوعة في كل جدول على حدة، عن طريق مراجعــة كــل كلمة، الواحدة تلو الأخرى، وإدخال كل كلمة جديدة في الحسبان وشطب كل كلمة متكررة حــتى نصل إلى الكلمات المتنوعة في كل جدول.نتيجة هذه العملية، هي التوصل إلى ثلاثين جــدولاً لكــل عينة تبين الكلمات المتنوعة لكل جدول دون سائر الجداول.

وفضلاً عن ذلك، نحتاج إلى التوصل إلى عدد الكلمات المتنوعة في مستوى العينة برمتها لا في مستوى كل جدول فقط، ولهذا قمنا بعملية شطب ثانية في كل العينة:

المرحلة الثانية: مراجعة كل كلمة لم تشطب في الجدول الأول على جميع الكلمات الباقية في سائر الجداول لشطب أي كلمة متكررة، ونشطب في النهاية كل التكرارات ونبقى من كل كلمــة، الكلمة التي وردت لأول مرة. نتيجة هذه العملية، وجود ثلاثين جدولاً تبين الكلمات الــتي وردت في المربعات الباقية، مرة واحدة فقط في مستوى العينة برمتها. في هذه المرحلة نشطب كل كلمة بقلم ذي لون مخالف أو بإشارة مخالفة حتى يتبين للباحث ما تم شطبه على مستوى الجدول الواحد مما تم شــطبه على مستوى العينة كلها.

1,2 nd ed, institure of General Semantics. 1941

- w.Johnson: people in Quandaries, New York, Harper. 1946.pp.502-505

ولضمان دقة عملية الحصر وتجنب الخطأ قمنا برسم تسعين جدولا احتياطياً، فبعد تنفيذ عملية الشطب للمرحلة الأولى، ننتقل بالكلمات الباقية إلى الجدول الاحتياطي لنقوم بعملية الشطب للمرحلة الثانية فيه، فنضمن دقة الحصر من جهة ونسهل عملية الشطب للمرحلة الثانية من جهة أخرى.

معيار التكرار:

مع أنّه لا توجد معايير وشروط محتومة وواجبة لتحديد مفهوم التكرار في هذا المجال حيث إن هذا الأمر يتوقف إلى حد كبير على رأي الباحث، ولكننا حاولنا أن تكون معاييرنا على أساس معين ومدعومة بالدلائل العلمية؛ و التزمنا بهذه المعايير للتجنب عن الاضطراب والتشتت في عملنا.

في هذه الدراسة، اعتمدنا على هذه المعايير للوصول إلى نتائج أكثر دقة:

١- اعتبرنا الفعل كلمة واحدة مهما اختلفت صيغه بين ماضٍ ومضارع وأمر ومهما اختلفت جهات إسناده إلى المفرد والمثنى والجمع تذكيراً وتأنيثاً.

٢- لم نعتبر اختلاف صيغ الأسماء بين المفرد والمثنى والجمع، ككلمات متنوعة إلا إذا كان المثنى أو الجمع من غير لفظ المفرد.

٣- لم نعتد باختلاف الاسم تذكيرا وتأنيثا إلا إذا كان المؤنث من غير لفظ المذكر.

٤- اعتبرنا تعدد صيغ الجمع كلمات مختلفة.

٥- اعتبرنا الكلمات الملحقة بحرف "ياء النسبة " و"ياء" المصدر الصناعي،كلمات مختلفة علاوة على أصلها، مثلاً كلمات: إنسان، إنساني، إنسانية، تعتبر ثلاث كلمات متنوعة.

٦- لم نعتبر السوابق واللواحق التي تلصق بالكلمة الرئيسة، معياراً للتنوع، مثلا كلمات:محمد ــ لمحمد ــ، هذا ــ بهذا ــ لهذا، له ــ لنا ــ لك،اعتبرنا كل مجموعة منها كلمة واحدة.

٧- إذا دلت الكلمة على أكثر من معنى معجمي اعتبرناها كلمات مختلفة.

٨- إذا اختلفت صيغ الأفعال بين المجرد والمزيد وأبوابها، وكذلك المصادر والمشتقات، اعتبرناها كلمات متنوعة مهما توحدت الجذور.

٩- في أسماء الاشارة والموصول، لم نعتد بالتذكير والتأنيث ولا بالعدد مثلا: الذي ــ التي، اعتبرناها كلمة واحدة أو كلمات هو – هما–هي، اعتبرناها كلمة واحدة.

طرق حساب النسبة:

هناك أربعة طرق لحساب نسبة تنوع المفردات، في منهج "جونسون"،واعتمدنا عليها برمتها ــ مع أن كل واحد منها يفيدنا للوصول إلى النتائج المطلوبة ــ لنتوصل إلى نتائج تتصف بدقة علمية أكثر.

الطريقة الأولى: إيجاد النسبة الكلية للتنوع Over – All TTR

« وفيها تحتسب نسبة التنوع على مستوى النص أو العينة بكاملها ويتطلب حساب النسبة بهذه الطريقة حصر الكلمات المتنوعة في النص كله وقسمة عددها على الطول الكلي مقدراً بعدد الكلمات المكونة للنص» [1]

الطريقة الثانية: إيجاد القيمة الوسيطة لنسبة التنوع *The Mean Segmental TTR*

١- تقسيم النص إلى أجزاء متساوية الطول.

٢- حساب نسبة الكلمات المتنوعة إلى المجموع الكلي لكلمات كل جزء على حدة.

٣- أخذالقيمة الوسيطة لقيم نسبة التنوع في الأجزاء المختلفة وذلك بجمع هذه القيم ثم قسمتها على عدد الأجزاء المكونة للنص.[2]

الطريقة الثالثة: إيجاد منحني تناقص نسبة التنوع *The Decremental TTR Curve*

يتطلب ذلك:

١- تقسيم النص إلى أجزاء متساوية الطول.

٢- حساب النسبة في الجزء الأول من النص وذلك بحصر الكلمات المتنوعة وقسمة عددها على المجموع الكلي لكلمات الجزء.

٣- حصر الكلمات المتنوعة في الجزء الثاني من النص دون أن ندخل فيها أي كلمة سبق ورودها في الجزء الأول.

---

[1]. سعد مصلوح، **قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب**،ص ١٥٨.

[2].**المصدر نفسه**،ص ١٥٩.

٤- إيجاد النسبة في الجزء الثاني بقسمة عدد الكلمات المتنوعة التي تم حصرها على المجموع الكلي لكلمات الجزء الثاني فقط.

٥- تتبع نفس الطريقة مع الجزء الثالث وسائر الأجزاء إلى آخرها.

الطريقة الرابعة: إيجاد منحني تراكم نسبة التنوع *The Cumulative TTR Curve*

تشتمل هذه الطريقة على خمس مراحل:

١- تقسيم النص على اجزاء متساوية الطول.

٢- إيجاد النسبة بين الكلمات المتنوعة والمجموع الكلي لكلمات الجزء الأول.

٣- بالنسبة للجزء الثاني يتم إيجاد النسبة بين الكلمات المتنوعة ــ والتي لم يسبق لها أن ظهرت في الجزء الأول ــ وبين المجموع الكلي لكلمات هذا الجزء فقط.

٤- نقوم بجمع عدد الكلمات المتنوعة في الجزء الأول إلى عدد الكلمات المتنوعة في الجزء الثاني ثم نحصل على نسبة التراكم بقسمة حاصل جمعها على المجموع الكلي للكلمات في الجزئين معا.

٥- نسبة التراكم في الجزء الثالث تساوي حاصل جمع عدد الكلمات المتنوعة في الأجزاء الثلاثة مقسوماً على الطول الكلي للنص(مقدرا بعدد الكلمات المكونة للأجزاء الثلاثة)وهكذا حتى تنتهي جميع الأجزاء المكونة للعينة.[١]

جدول رقم (١): نموذج جدول التفريغ

قياس جونسون لاختبار تنوع المفردات في النص

مصدر النص:العواصف **المؤلّف: خليل جبران** **رقم الجدول:١**

في	وادي	الحياة	المرصوف	بالعظام	والجماجم	سرت	وحيدا	~~في~~	ليلة
حجب	الضباب	نجومها	وخامر	الهول	سكينتها	هناك	على	ضفاف	نهر
الدماء	والدموع	والمنساب	كالحية	الرقطاء	المتراكض	كأحلام	المجرمين	وقفت	مصغيا
همس	الأشباح	محدّقاً	إلى	اللاشي	ولما	انتصف	~~الليل~~	وقد	خرجت

[١]- **المصدر نفسه**، ص ١٦٠.

مواكب	الأرواح	من	أوكارها	سمعت	وقع	أقدام	ثقيلة	تقترب	مني
فالتفت	وإذا	بشبح	جبّار	مهيب	منتصب	أمامي	فصرخت	مذعوراً	ماذا
تريد	مني	فنظر	إلي	بعينين	مشعشعتين	كالمسارج	ثمّ	أجاب	بهدوء
لا	أريد	شيئاً	وأريد	كل	شي	قلت	دعني	وشأني	وسر
في	سبيلك	فقال	مبتسماً	ما	سبيلي	سوي	سبيلك	فأنا	سائر
حيث	تسير	ورابض	حيث	تربض	قلت	جئت	أطلب	الوحدة	فخلّني

No of token: 100 TTR: 0.82 No of type: 82

نتائج القياس:

سجلنا في مجموعة الجداول والرسوم البيانية التالية، النتائج التي وصلنا إليها بعد تنفيذ مراحل الشطب الأولى والثانية واستخدام الطرق الإحصائية التي ذكرناها آنفاً.

جدول (٢): النسبة الكلية للتنوع في العينات الثلاث

الكاتب	النسبة الكلية للتنوع
جبران خليل جبران	0.43
مصطفى لطفي المنفلوطي	0.38
أمين الريحاني	0.35

جدول(٣): نسبة التنوع باستخدام القيمة الوسيطة في العينات الثلاث

(كل عينة مقسمة إلى ٣٠جزءا في ٦ مجموعات وتتكون كل مجموعة من ٥٠٠كلمة)

الكاتب	1	2	3	4	5	6	القيمة الوسيطة
جبران	0.79	0.76	0.81	0.81	0.84	0.74	0.79
المنفلوطي	0.72	0.76	0.66	0.78	0.74	0.7	0.72
الريحاني	0.68	0.72	0.7	0.69	0.69	0.7	0.69

جدول(٤): نسبة تناقص التنوع

(كل عينة مقسمة إلى ٦ أجزاء وكل جزء يتكون من ٥٠٠ كلمة)

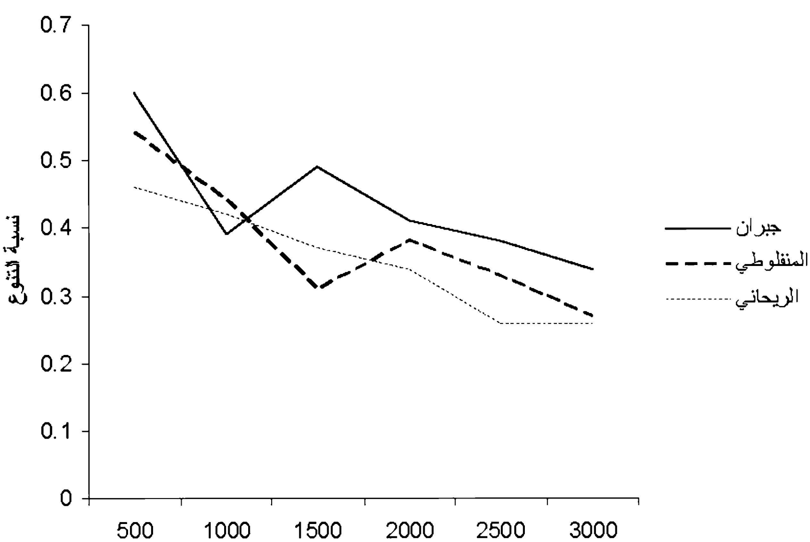
الكاتب	1	2	3	4	5	6
خليل جبران	0.60	0.39	0.49	0.41	0.38	0.34
المنفلوطي	0.54	0.44	0.31	0.38	0.33	0.27
الريحاني	0.46	0.42	0.37	0.34	0.26	0.26

جدول (٥): النسبة التراكمية للتنوع في العينات الثلاث

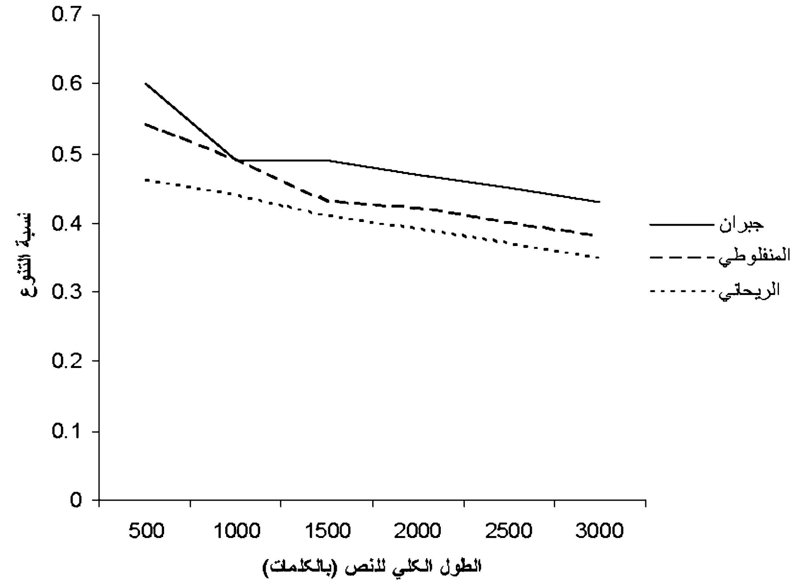
(كل عينة مقسمة إلى ٦ أجزاء وكل جزء يتكون من ٥٠٠ كلمة)

الكاتب	1	2	3	4	5	6
جبران	0.60	0.49	0.49	0.47	0.45	0.43
المنفلوطي	0.54	0.49	0.43	0.42	0.40	0.38
الريحاني	0.46	0.44	0.41	0.39	0.37	0.35

شكل(1)منحني نسبة التناقص في العينات الثلاث



شكل (2) منحني نسبة التراكم في العينات الثلاث



ملاحظات على نتائج الإحصاءات:

نلاحظ ابتداء أن قياس النسبة الكلية للتنوع يرشدنا إلى أنّ أكثر الأساليب الثلاثة تنوعا هو أسلوب جبران (٠.٤٣) وأقلها هو أسلوب الريحاني (٠.٣٥) ويتوسط أسلوب المنفلوطي بينهما(٠.٣٨). جدير بالذكر هنا أن دلالة النسبة الكلية على التنوع صحيحة إذا ما توافر فيها شرطان:

أولا: أن تكون أطوال العينات التي هي موضوع المقارنة متساوية.

ثانيا: أن نعرف بالضبط الطول الكلي للعينة.[1]

وقد توافر لنا الشرطان فيما عالجنا من عينات فحددناها بثلاثة آلاف كلمة لكل عينة فالنتائج التي وصلنا إليها صحيحة في إطار المادة المختارة والشروط المطبقة عليها. ويشهد لصحة الحكم أن قياس

---

[1]. سعد مصلوح، **قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب**،ص١٦٦.

الخاصية باستخدام الطرق الأخرى يؤدي بنا إلى النتيجة نفسها. فالقيمة الوسيطة للتنوع في أسلوب جبران (٠.٧٩) وهي عند المفلوطي (٠.٧٢) وعند الريحاني (٠.٦٩).

يوضح الشكلان ١ و٢ كثيراً من خصائص أسلوب الأعلام الثلاثة وفي الوقت نفسه يبين لنا جانبا من طبيعة المقياس ؛ وهو إحدى الصعوبات التي يواجهها الباحث في هذا الصدد، إذ إن « معدل الزيادة في عدد الكلمات المتنوعة أقل بكثير من معدل الزيادة في المجموع الكلي للكلمات المكونة للنص، إذ إن احتمال تكرار الكلمات يزيد بتزايد طول النص حتى إن الأجزاء الأخيرة منه قد تتشكل في الأعم الغالب من كلمات سبق ورودها، وتتضاءل الفرصة أمام الكلمات الجديدة للظهور»[١] وهذه ظاهرة عامة بين الكلمات المتنوعة والمجموع الكلي لكلمات النصوص. ونجد أن الإتجاه العام للمنحنيات في الشكلين ١، ٢ واحد مع جميع الأساليب، فهي جميعاً تبدا بقيمة أعلى ثم تتجه إلى الانحدار بينما نشاهد اختلافا ملحوظا بين "خليل جبران" والكاتبين الآخرين في درجات الانحدار، حيث نرى المنحنيين الممثلين لأسلوب "المنفلوطي" و"الريحاني" أكثر إنحداراً من المنحني الخاص بأسلوب "خليل جبران". يرتبط ذلك كله بنتائج قياس نسبة التناقص (ويمثلها الشكل ١. والجدول ٤) وقياس نسبة التراكم (ويمثلها الشكل ٢، والجدول ٥) ؛من هنا نرى فارقاً ملحوظاً بين نسبة التنوع في أسلوب جبران خليل جبران وأسلوب الكاتبين الآخرين؛ أي، مصطفى لطفي المنفلوطي وأمين الريحاني. على حين أن الفارق بين المنفلوطي والريحاني قليل جداً.

وبما أنّ السيرة الذاتية لكلّ ناثرٍ أو شاعرٍ ذات مكانة هامة في الكشف عن جوانبه الأسلوبية وبما أن الأديب ابن بيئته فلذا يمكن لنا أن نجد علل الفوارق الموجودة ــ التي سبق ذكرها ــ بين الكتّاب الثلاثة من خلال سيرهم.

إن الريحانِي « يتلقن مبادئ العربية والفرنسية بجوار بلدته في لبنان، ثم يهاجر إلى نيويورك ويدرس مبادئ الإنكليزية في أحد المعاهد وهو بعد حدث السن، لم يتجاوز الثانية عشرة من عمره و لم ترسخ فيه ملكة العربية الفصحى. فلما بدأ ينشر بعض مقالاته في جريدة الهدى بفيلادلفية، كانت عباراته ركيكة سقيمة، شاردة عن جادّة النحو والصرف وهو يعترف بضعفه هذا في المنهاج الذي

---

[١]. **المصدر السابق**، ص ١٦٧

يضعه لنفسه سنة ١٩٠١م: « يجب على درس اللغة العربية: بحث المطالب، ومطالعة ابن خلدون و...»[١] « ولكن جهوده وإن أتت بنتائج حميدة، لم ترفع إنشاءه إلى درجة سامية من الدقة اللغوية، فرافقه شيء من الرطانة والركاكة العلمية طول حياته».[٢]

نخرج ممّا سبق بأنّ ابتعاد الريحاني عن الوطن لمدة طويلة في طفولته، وحضور لغتين أجنبيتين في ذهنه، يعدّ من الدلائل التي تؤدي إلى قلة تنوع المفردات عنده، لأنّ الإنسان، إذا كان بعيداً عن بلده، يمكن أن ينسي بعض الكلمات من لغته الأم، حينما يريد أن يكتب أو يتكلّم؛ ومن جانب آخر، فإن حضور لغة أجنبية، في ذهن الإنسان، يحجز من لُمعة وظهور اللغة الأم. ولهذا ليس عجيباً اذا كان أسلوب الريحاني أقل الأساليب الثلاثة تنوعاً.

ممّا يلفت نظرنا في هذا المضمار، أنّ أسلوب جبران أكثر تنوعا من أسلوب المنفلوطي رغم أنّ المنفلوطي لم يترك وطنه العربي أبداً وخالط في شبابه أصحاب الأدب وأرباب الكتابة واتصل بالشيخ محمّد عبده وتتلمذ له وكتب في الصحف والمجلات واقتبس من ثقافة الأجانب، فمن المتوقّع أن يكون تنوع مفرداته أكثر من هذا ويمكن لنا التماس العلّة لهذا الأمر في نزعته الأدبية، لانّها« نزعة تحرر من التقاليد الكتابية واتصال بالحالة الاجتماعية في عصره»[٣] هو يخرج عن الأساليب الموروثة في الإنشاء والموضوعات المألوفة في الأدب ويعتمد على أفكار وعواطف مستمدة من حاجات المجتمع واختلاجات الصدور ويهدف في كتاباته إلى غاية اجتماعية ويهمل السجع والتعقيد ويؤدي أفكاره في لغة صافية قريبة إلى الأفهام مطلقة من قيود التكلف.

أمّا جبران، فترك وطنه مع والدته سنة ١٨٩٥م قاصداً بوسطن وكان في الثانية عشرة من عمره ثم رجع إلى بيروت وهناك يدخل مدرسة الحكمة، حيث قضى أربع سنوات ثم قصد باريس سنة ١٩٠٨م واتصل فيها بمعاهد الرسم والتصوير وخلال حضوره في باريس زار روما وبروكسل وعدة مدن أخرى وأيضاً له آثار باللغة الإنكليزية وهذا يدلّ على أنّه كان مطلعاً على لغة أجنبية ومع

---

[١]. حنّا الفاخوري، **تاريخ الأدب العربي**، ص ١١٠٢.

[٢]. **المصدر السابق**، ص١١٠٣

[٣]. **المصدر السابق**،ص ١٠٨٢

هذا نجد أن أسلوبه أعلى الأساليب الثلاثة تنوعاً، ويمكن أن يرجع هذا الأمر إلى قوّة قريحته وخياله العجيب الذي يمتزج بروح شرقية صوفية وبعاطفة متقدة وبألوان مقتبسة من الكتاب المقدس ومن القرآن ونهج البلاغة. جبران لم يكن من أولئك الكتاب أو الشعراء الذين قصروا كلامهم على مجموعة من القوالب والعبارات المبتذلة الجارية على كل لسان، بل يغرف من قرارة نفسه ويبتدع بقوة قريحته صوراً تجلت فيها ذاتيته.[١]

وينبغي هنا أن نؤكد على أن الوصول إلى هذه النتائج لا يعني قدحاً ولا مدحا بقدر ما يعني التشخيص والتوصيف، وتحديد موقف الأساليب الثلاثة من المعيار الإحصائي الذي يجري تحكيمه. وتجدر الإشارة إلى أنّه لايمكن تمييز أسلوب كاتب أو شاعر إلا بإستخدام الطرق الإحصائية على نحو متكامل، حيث يتم تطبيق طاقم متعدد من المقاييس التي تساعدنا في دراسة شتي الجوانب الأسلوبية.

ومع أنّ عنوان هذه الدراسة "قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب " إلا أننا يمكن أن نصل من خلالها إلى بعض النتائج الخاصة بتكرار بعض الكلمات عند الكتاب الثلاثة. وجدير بالذكر أن اللغة ليست فقط مفردات وتراكيب محايدة، وإنما هي تجسيد لفكر الإنسان وروحه.

ملاحظات على تكرار بعض الكلمات عند جبران:

إن دقّقنا في نص جبران نجده يستفيد من بعض الكلمات التي لها دلالات خاصة وهذا الأمر من النقاط التي نصل إليها من خلال دراسة تنوع المفردات في نص كاتب. كتاب "العواصف" مختارات ممّا نشره جبران في "مرآة الغرب" و" الفنون" بعد أن آمن بالإنسان النيتشوي الموفّق فصار ينادي بحفر القبور لدفن « المخاليق التي تختلج أمام العاصفة ولا تسير معها» وبالثورة على العبودية التي تغمر البشر بالذّل والخنوع.

[١] للمزيد من الاطلاع عن هؤلا الكتاب و أساليبهم الأدبية انظروا:

-رشيد يوسف عطا الله، **تاريخ الآداب العربية**،صص٤٠٠و٤٠١ / ميخاءيل نعيمة،**جبران خليل جبران**،صص ١٣٠-١٨٧ / أحمد حسن الزيات، **تاريخ الأدب العربي**،ص ٤٦١. / عمر فروخ، **الجديد في الادب العربي**،ج ٢،ص٣٠٤و٣٠٥ / شوقي ضيف و آخرون، **الادب و النصوص**، ص ١٨٦

إنّنا نرى انعكاس هذه الأفكار في كتابه بوضوح من خلال الكلمات التي يستعملها. مثلا نجد في أوائل الكتاب، أن الكاتب يرى نفسه وحيداً بين الناس، لذلك يستخدم كلمات مثل: وحـدة (٤ مرّات)، وحيد (٤ م)،أنا (١٢ م) ومنفرد (٢ م)؛ ربّما يدلّ هذا على أنّه يتصـوّر نفسـه وحيـداً في عقائده وآرائه ؛ وأيضاً يلفت نظرنا عنوان المقالة الأولى، أي:"حفار القبور" الذي تنادي كلماته بروح الكاتب المتمرّد، واستعمال الحفار إلى جانب كلمة القبور يلقي دلالة معنائية خاصـة، لأن الكاتـب هكذا يعلن بوجوب دفن العقائد والأفكار المنسوخة والبالية والثورة على العبودية؛ وعلى هذا الأساس نلاحظ كثيراً كلمات مثل: القبور(٦ م)، الموت (١٠ م)، الميت ومشتقاته (٨ م)، مـوت ومشـتقاته (٢١ م)، أرواح (١٠ م)، أشباح (٧ م) و... وبما أنّ الموضوع الأساس لجبران هو الإنسـان وهـذا الإنسان يرتبط بالحياة ارتباطاً تامّاً فلذلك نجد كلمة " الناس (١٠ م)،إنسانية (٨ م) والحياة (٢٠ م) "؛

أمّا النقطة الأخرى اللافتة للنظر فهي أنّ جبران يستعمل كثيراً من الأسماء جمعاً بالنسبة إلـى الأسماء المفردة مثل: الأودية (٥ م)، أيام (٥ م)، أرواح (١٠ م)، أشباح (٧ م)، أجيال (٨ م)، أمـم (٤ م)، الكهوف (٣ م)، الضعفاء (٧ م) و... وهذه الجموع غير دلالتها المعنائية، تدلّ علـى هـذه النقطة وهي أنّ جبران يعتقد بأنّ آراءه ليست مختصةً بنوع خاص بل تشمل كـل الموجـودات مـن الإنسان وغيره، وهكذا يرى الداء في كلّ شيء.

يستنتج من مفردات جبران التي نستطيع أن نسميها " الكلمات الرّمادية "، أن موجـة مـن اليأس والقنوط مع تمرّد روحي تسود نفسه؛ غير الكلمات التي أشرنا إليها آنفاً مثـل:موت، وقبـور، وميت، ووحيد، و...؛ نجد كلمات أخرى مثل: شقاء (٢ م)، والضباب (٣ م)، ووراء (٨ م)، وغير ذلك. كلّ هذه المفردات تعبّرعن نفس مُتعَبة وهَلِع ؛ أيضاً نجده يلجأ إلى استخدام كلمـات تـرتبط بالطبيعة، مثل: الشمس (٦ م)، والليل (١٠ م)، والأودية (٥ م)، والبحر(٣ م)، و... وهذه المفردات تدلّ على اتجاهه الرومانسي، لأنه كان من روّاد هذه الاتجاه في الأدب العربي والالتجاء إلى الطبيعة هو من أبرز الميزات الرومانسية؛ ومن هنا يموج الحزن والهمّ في كلمات جبران مع اعتراض داخلي ونلاحظ انعكاس هذه الاحتجاجات والاعتراضات في بعض كلماته المتكرّرة مثل: الحاكم (٣ م)، والجبّـار(٥ م)، والجبابرة (٣ م)وأيضاً كلمة الوقف ومشتقاته (٨ م) وهكذا فإن الكاتب يشير إلـى أن العقائـد

والأفكار المنسوخة ضلّلت على الناس كحاكمٍ جبّارٍ والناس قد صاروا عبيداً لهذه المخـاليق ويجب عليهم أن ينهضوا ضدها.

والنقطتان الأخريان اللتان تلاحظان في نص جبران هما أنّه لا يستفيد من حروف الشـرط كـثيراً بالنسبة إلى الحروف الأخرى من جهة، لأن الكاتب يعتقد بحكم كلّي وبلا شـرط للوصـول إلـى السعادة الكاملة؛ ومن جهة أخرى يستفيد من الأسماء والحروف الجارّة أكثر مما يستفيد من الأفعـال. مثل: في الجارة (٦٧ م)، وعلى الجارّة (٣٧ م) ومن (٧٠ م) -- وإن الشرطية (٦ م)، ومتى (١ م)، ولو الشرطية (٣ م)، ومن الشرطية (٢ م) و...

ملاحظات على تكرار بعض الكلمات عند المنفلوطي:

المنفلوطي يستفيد من الحروف الجارّة كثيراً مثل: في(١٠٠ م)، ومن (٧٠ م)، وعلى (٦٤ م) كمـا لاحظنا عند جبران. والمنفلوطي يستخدم المعارف أكثر مما يستخدم النكرات وربّما يرجع هذا إلى أن الكاتب يريد أن يلقّن القاري أنّ هذه الأسماء، هي أسماء معروفة ومعهودة، لأنها ترتبط تماماً بالإنسـان ومجتمعه وهكذا يقول الكاتب أنا أحدّث هؤلاء الناس ومن هذا المجتمع الذي يكون معروفاً ومشـهوراً عند الجماعة؛ وهنا نكتفي بذكر نماذج منها: الحياة،(٦ م)، والبشر(٥ م)، والقانون (٧ م)، والرجـل (٥ م)، والإنسان (١١ م)، والعيش (٦ م)، والعالم (٤ م) و.... نجد المنفلوطي يسـتخدم فعـل أرى ومشتقاته (٧ م) إيجابياً أو سلبياً ويمكن أنه يكني به عن غفلة الناس عن الحقائق الإنسـانية والآيـات الالهية التي ترشده إلى مدينة السعادة الحقيقية وتساعده في أن يكون إنساناً كاملاً.

والميزة المشتركة التي تلاحظ في نص جبران والمنفلوطي معا، أنّ الكاتبين يستفيدان من فعـل قـال ومشتقاته، المنفلوطي (١٧ م) وجبران (٣٣م) وخصوصاً في صيغة المتكلم لوحده (قلت) في كتابتهما وهذا يدل على أن الكاتبين يستخدمان أسلوباً قريباً إلى الأسلوب الروائي لبيان مقصودهما.

إن المنفلوطي يأتي بكلمات بسيطة خالصة تطابق الموضوع، وهذه الكلمات مع بسـاطتها تنقـل عاطفته الداخلية وتؤثر في متلقّيه، على سبيل المثال نلاحظ في مقالته (الغني والفقير) كلمـات مثـل: الغني (٤ م)، والفقير(١١ م)، ويشكو (٤ م)، وألم (٨ م) و.... في هذه المقالة ذاتها، يسـتفيد مـن كلمتي الأقوياء (٥م) والضعفاء (٥ م) تكراراً وهكذا يشير إلى كثرة التضاد في المجتمعات.

ونرى آثار الدين المبين في كلماته وهي تدل على خلوصه في دينه واعتقاده المكين بهذا الدين لهداية الناس وأيضاً لبناء مدينة فاضلة على أساس المعايير الإنسانية، مثل هذه الكلمات: الله (١٣ م)، وتعبدون (٤ م)، والجنّة (٤ م) و... وأيضا نجد أنه يستخدم الكلمات التي تثير نوعا من الرجاء والتوقع في قلب مخاطبه ويحرّضه على التحرك والتقدم، مثلا: النعمة (٦ م)، والطريق (٣ م)، والخير (٥ م)، والشمس (٧ م)، والسماء (٩ م) و....

المنفلوطي يستخدم - كما (٩ م) - كأنّ وكأنّما (٩ م)- أحسب(٦ م) في المكان المناسب لها تماماً، مثلاً في (مدينة السعادة) في بدايتها نرى أنه يبدأ بأسلوب شبه قصصي وبما أنّه يشرح ما حلمه فلذلك يستخدم كما وكأنّما وأحسب حتى يتناسب مع أسلوبه.

ملاحظات على تكرار بعض الكلمات عند الريحاني:

الريحاني كتب كتاب "التطرف والإصلاح" في المسائل الإجتماعية، قاصداً إيقاظ أمّته من نوم الغفلة والجمود ولذلك نرى آثاره في هذا الكتاب، ويمكن أن يرجع تكرار بعض

المفردات عنده إلى أفكاره الإصلاحية. ومن هنا يستفيد من الأفعال بصورة خاصة لأن الكاتب يعتقد بأن قد مضى عصر الجهل والظلم والاستعمار ويجب على أمّته أن تستقيظ من نوم الغفلة والجهل؛ ومن هنا عندما يتحدّث عن الظلم، السيادة، الجهل و... يستخدم الأفعال الماضية وعندما يتحدث عن الإصلاح والنهضة وعن كل ما يرتبط بالنهضة الإصلاحية، يأتي بالأفعال المضارعة؛ ومن ثم نلاحظ أن الكاتب يستعمل الأفعال بكثرة بالنسبة إلى الأسماء وخصوصاً الفعل المضارع؛ مثلاَ نلاحظ هذه الافعال في بداية كتابه عندما يتحدث لنا عن الظلم الذي حدث لرجل: كان، واجتمعوا، وتشاوروا، وقال، وزجره، و... وفي جانب آخر عندما يريد ان يحرّض أمّته يأتي بالأفعال المضارعة: يحملون، ويهدمون، ويتزاحم، ويتكالبون، ويغضبون، ويموتون،... وكما قلنا هذا يدلّ على استمرارية أفكاره الإصلاحية.

نشاهد من بداية الكتاب، الكلمات التي ترتبط بعنوان الكتاب ارتباطاً تامّاً، مثلاً كلمة الإصلاح نفسها وأيضا كلمات مثل: رجل، والأرض، والعمل، والسيد، ومسود... كأن الكلمات تقول لنا ما

يضمره الكاتب. إن الكاتب للتأكيد على آرائه وعقائده الإصلاحية يأتي بحرف جواب "أجَل" عدة مرات (٨ م)، تصديقاً للمخبر ووعداً للطالب وهكذا يؤكد على ما يقول وعلى ما يخبر.

ومما يلفت النظر أن الريحاني يلجأ إلى أسلوب تصويري، يبرز لنا ضعف المستبد وبشاعته من جهة واحتقاره ومكره وخداعه من جهة أخرى؛ فنجده يختار حيوانات وضيعة (مثل: عنكبوت، رتّيل، ثعلب وذبابة) تجسد معادلاً فنياً لبشاعة الأجانب واحتقارهم وأيضا لتشبيه الأوهام والخرافات بنسج العنكبوت ؛ نلاحظ أن هذه اللغات التصويرية مع سذاجتها، كانت سمة أساسية في خطابه الفكري، يستخدمها ليزداد المعني تألقاً، وهكذا يستطيع أن يعمق بشاعة الاستبداد وقهره للوجدان والعقل.

ومن جانب آخر لا نجد عنده الكلمات التي تشم منها رائحة إليأس والقنوط، لأنه يقصد إنهاض أمّته وتحريضها، فلذلك نلاحظ المفردات المستفزّة والمحرّضة والمحرّكة مثل: التطوّر(٦ م)، والرقي ومشتقاته (٧ م)، والوطن والوطنية (٢١ م)، والشرقية (٧ م) و.... ونجده لا يكتفي بهذا ليعبّر عن أفكاره، بل نجده يأتي بالأعداد الترتيبية عدة مرات (مثل: أولاً، والأول والأولى (١٦ م)،- الثاني، ثانية (٧ م) كي يشير إلى المراحل المختلفة للنهضة.وأيضا للإشارة إلى ترتيب الموضوعات المذكورة.

نتائج البحث:

الأولى: على أساس نتائج الإحصاءات والجداول رأينا فارقاً ملحوظاً بين نسبة التنوع في أسلوب جبران وأسلوب الكاتبين الآخرين وكما لاحظنا هذا الأمر يرجع إلى العناصر المعينة والمهمّة التي تـؤثّر على أسلوب الكاتب والآن نستطيع أن نرجعها إلى هذه العوامل:١- السيرة الذاتية لكلّ أديب لأنّه ابن بيئته والملاحظ أنّ هذا الأمر من العوامل التي أثّرت على كتابة أمين ريحاني لابتعاده عن الوطن لمدّة طويلة في طفولته وحضور لغتين أجنبيتين في ذهنه. ٢- النَزعة الأدبية كما لاحظنا عند المنفلوطي؛لأنّها نزعة تحرر من التقاليد الكتابية واتصال بالحالة الاجتماعية في عصره. ٣- قوّة القريحة والخيال الذي يمتزج بروح الأديب وعواطفه الذاتية. ونحن أشرنا عندما تحدثنا عن جبران إلى هذا العنصر؛لأنّ جبران يغرف من قرارة نفسه ويبتدع بقوّة قريحته صوراً تجلت فيها ذاتيته.

الثانية: قد توصلنا من خلال هذه الدراسة إلى أن تكرار بعض المفردات يبين لنا أفكار الكاتب وشخصيته وأسلوبه إلى حد كبير، حتى لو كنا لا نعرف الكاتب بصورة دقيقة؛ كما لاحظنا عند جبران نموذجاً لأننا نرى صدى افكاره بوضوح في نص كتابه العواصف من الكلمات المتكررة التي يستعملها.(راجع ص ١٩).

الثالثة: النقطة الأخرى التي وصلنا إليها في هذه الدراسة حول تكرار المفردات هي أنّ على فرض التعرف إلى الكاتب فإنّنا نفهم مقدار نجاحه في بيان آرائه في نتاجه الأدبي. كما لاحظنا هذه النقطة في نص الريحاني نموذجاً؛ الريحاني يستفيد من الكلمات التي ترتبط بعنوان كتابه وأغراضه الإصلاحية،مثل كلمة الإصلاح، ورجل، والأرض و... كأن الكلمات تقول لنا ما يضمره الكاتب وبما أنّه يقصد إنهاض أمّته وتحريضها، فلذلك نجد عنده المفردات المستفزّة والمحرّكة مثل:التطوّر، والرقي ومشتقاته وغير هذا... ؛ ومن هنا نستطيع أن نقول أن الريحاني كان من الناجحين في أداء رسالته وبيان آرائه؛ لأن الكلمات تكون منطبقة على مقاصده الإصلاحية.

قائمة المصادر والمراجع:

أ- الكتب:

١- بو ملحم، علي، **في الأسلوب الأدبي**، ط ٢، بيروت: دار ومكتبة الهلال، ١٩٩٥م.

٢- جبران، خليل جبران، **المجموعة الكاملة العربية**، د. ط، تقديم:جبر، جميل، بيروت: دار الجيل، ١٤١٤ق.

٣- رشيد عطاء الله، يوسف (ساروفيم فيكتور)،**تاريخ الآداب العربية**، المجلّد ٢،تحقيق د. علي نجيب عطوي، بيروت: موسسة عزّالدين، الطبعة الأولى، ١٩٨٥ م.

٤- الريحاني، أمين، **التطرف والإصلاح**، د. ط، بيروت: د. ن، ١٩٢٨م.

٥- الزيات، أحمد حسن، **تاريخ الأدب العربي**، بيروت: دار الثقافة، د.ت.

٦- شميسا، سيروس، **كليات سبك شناسي**، ج١، تهران: ميترا، ١٣٨٤ش.

٧- عبد النور، جبور، **المعجم الأدبي**، بيروت: دارالعلم للملايين، ١٩٨٤م.

٨- علوي مقدم، مهيار، **نظريه هاي نقد ادبي معاصر(صورتگرايي وساختارگرايي)**،ج٢، تهران: سمت، ١٣٨١ش.

٩- الفاخوري، حنّا، **تاريخ الأدب العربي**، ط١، تهران: توس، ١٣٧٧ش.

١٠- فروخ، عمر، **المنهاج الجديد في الأدب العربي**، ج ٢، بيروت: دار العلم، ط ١، ١٩٦٩م.

١١- المسدّي، عبد السّلام، **الأسلوبية والأسلوب**، ط٢، تونس: الدار العربية للكتاب،١٩٨٢م.

١٢- المنفلوطي، مصطفى لطفي، **المؤلفات الكاملة الموضوعة**، د. ط، بيروت: دار الجيل، ١٩١٤م.

١٣- نعيمة، ميخائيل، **جبران خليل جبران**،موسسة نوفل، بيروت: ط الحادية عشرة، ١٩٩١م.

ب- المقالات:

١- ابراهيمي آتائي، امر الله، **قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب دراسة تطبيقية لنماذج من اشعار ابن هاني، ابن زيدون، ابن خفاجة** الكاتب، ١٣ تشرين الأول (أكتوبر) ٢٠١٠، http://www.diwanalarab.com/spip.php?article25159

٢- بلوحي، محمد، **الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية**، مجلة التراث العربي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب،٢٠٠٤م.

٣- السقيلي، أسماء، **المنهج الأسلوبي دراسة موجزة**، موقـــع شـــبكة رواء لـــلأدب والفنـــون العربية،٢٠٠٥م،www.rouwaa.com.

٤- عظيمي، كاظم،« **قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب**» - مجله انجمن ايراني زبـــان وادبيات عربي- شماره ١٠- سال١٣٨٧.

٥- مصلوح، سعد، **قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب**، مجلة كليـــة الآداب والعلـــوم الإنسانية، جامعة ملك عبد العزيز- جدة، رقم ١٩٨١،١م.

٦- ناظميان، هومن، قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب: (دراسة تطبيقية لنمـــاذج مـــن كتابات محمد مندور وسيد قطب ومحمد غنيمي هلال) «**اللغة العربيه وآدابها**» *شتاء* **١٤٢٧** - *العدد* **٣**، صص ١٠٧ -١٢٨.

سردية الآخر في تجسيد استلاب الذات قراءة نقدية في رواية التجذيف في الوحل

الدكتورة نادية هناوي سعدون*

الملخص

(التجذيف في الوحل) رواية تستمد أحداثها من الواقع التاريخي المعاصر وتعيش الشخصيات فيها وضعا مأساويا فهي متصادمة مع الآخر وقد صار حالها بعد الانتصار ضياعا في الوحل وهذه هي الثيمة التي سعت الرواية إلى توكيدها.

وفي قراءة نقدية لهذه الرواية نجد أن الآخر بوصفه عنصرا سرديا شكل ثيمة موضوعية لمقاومة الذات للمحتل ورفض وجوده وقد اتخذ الآخر في تعالقه مع الذات صورتين توضحان أوصافه : الآخر ندا متقاطعا والآخر وسيطا تواصليا.

وقد كشفت الدراسة أن حضور الذات كان في صيغة تعادلية مع الآخر كون الذات لا تتحدد إلا بتعالقها معه وأن مكابدات الواقع منحت الذات تكاملها في احتوائها للآخر معاديا وصديقا وهذا ما جعل المتن الروائي يوحي بتحدٍّ مستمر للذات ومقاومة لا تقهر واستمرارية لا تعرف المهادنة أو الكلل تجاه الآخر ..

ومن صور التقاطع مع الآخر صورة الثوار في نضالهم ضد الاحتلال ومن صور التواصل علاقة عساف مع زهيرة وعلاقة فرنجية الطفلة بعساف و تعاطف هذا الأخير مع غريمه موليه.

وقد تضمنت الدراسة أربعة محاور هي: ١) في الخطاب السردي ٢) في سردية الآخر ٣) الآخر ندا متقاطعا ٤) والآخر وسيطا تواصليا، مع مقدمة وخاتمة بأهم النتائج وفهرس للمصادر.

كلمات مفتاحية: سردية ، الآخر، الذات، التجذيف في الوحل

المقدمة

تقترب رواية (التجذيف في الوحل) للكاتب الفلسطيني جميل سلوم شقير من جنس الرواية الملحمية نظرا لاحتواء فصولها الأحد عشر على صراعات إنسانية.

* أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية، الجامعة المستنصرية، العراق. nada2007hk@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٠١/١٦هـ.ش= ٢٠١٣/٠٤/٠٥م تاريخ القبول: ١٣٩٢/٠٤/١٥ هـ.ش = ٢٠١٣/٠٧/٠٦م

وهذه الرواية هي الثانية للكاتب بعد رواية (الرقص على أسوار بابل) وتنتمي إلى الاتجاه الواقعي النقدي بمعنى أن "يختار الفنان من خلال وعيه موقعا ينظر منه ويدعم الحركة من خلاله ويطمئن إليه ومنه يواجه المواقع الأخرى التي ترصد الإنسان وتريد أذاه لأنه يدرك أن محصلة التاريخ الحضاري تأتي من نتائج الصراع" [١]

ويرصد جميل سلوم شقير في هذه الرواية الثورة السورية الكبرى ومرحلة الاحتلال الفرنسي للأردن في بدايات القرن الماضي وما رافق ذلك الاحتلال من مقاومة العرب للمحتلين في سبيل استعادة عزتهم وكرامتهم التي امتهنت في ظل الاحتلال بدءا من جيل الأجداد ومرورا بجيل الآباء ووصولا إلى الأحفاد.

وإذا كانت الرواية "صياغة بنائية مميزة بها تولد الحكاية مختلفة ومفارقة لمرجعها حتى لكأن لا وجود لهذه الحكاية خارج روايتها" [٢]، فإن محور بناء الأحداث في رواية (التجذيف في الوحل) يدور حول شكلين من أشكال البناء النسقي للقص احدهما الوصف بأنساقه وأشكاله المختلفة والآخر السرد بمستوياته ووظائفه المتعددة وقد استغرق الاستقصاء في وصف الأماكن والأشياء كثيرا من فعل الكتابة من خلال العناية بتفصيلات كل شيء في ما يشبه رسم لوحة فنية تشكيلية.

في الخطاب السردي

على الرغم من أن "الفن عالم آخر يعيد تشكيل الطبيعة ومن ثم يضفي الطابع الإنساني عليها ويلغي الفنان عن طريق ما يخلق الهوة بين الذات والموضوع بين الإنسان والطبيعة" [٣]، إلا إن الحتمية لمصائر الذوات في الرواية تبقى ذات أبعاد قهرية تتسم بالتشاؤم والإذعان للقوة المتعسفة والجبروت الجائر الذي جسده الآخر بأنماطه المختلفة ولا نعني بالآخر هنا الرجل الأجنبي وحده، بل هو كل ما يقابل الذات في داخل مجتمعها وخارجه سواء أكان هذا التقابل بالهوية واللسان أم بالفكر والانتماء أو بالتناظر في القوة والعدد والمعتقد.

---

[١] -شفيق طه النوباني، **الاتجاه الواقعي في النقد العربي الحديث عبد الرحمن ياغي أنموذجا**، صص ٥٤ــ٥٥.

[٢] - يمنى العبد، **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**، ص ٥٦.

[٣] - محمد عصفور، **مفاهيم نقدية**، ص ٢٨٣

ولعل أهم أسباب عدنا هذه الرواية ملحمية هو ارتقاؤها إلى أجواء فانتازية وصور أسطورية تجعل منها أكثر من مجرد قصة واقعية محكية بدقة متشابكة وفي هذا "الربط بين عالم الواقع وعالم الذاكرة وإحلال عناصر هذا العالم في عناصر ذاك. يختلط العالمان وتغيب الشخصية عن واقعها أو تنفصل عنه لتعايش وهمها أو لا وعيها أو مكبوتاتها أو عالمها الداخلي الذي لا يعرفه سواها" [١].

وقد يصح القول أيضا إن هذه الرواية هي رواية أجيال نظرا للتتابع التاريخي لمسار لأحداث الذي يتحدد بين الأمس واليوم والغد، لكنها ليست رواية تسجيلية أو وقائعية في استخدامها أسلوب السرد الموضوعي وفي إطار لا يتقدم فيه الزمن على المكان، ذلك أنّ تصوير البيئة يأخذ الحيز الأهم في الكتابة، فتظهر الأبعاد المكانية والمادية بشكل يعكس المهاد الاجتماعي لتطور الأحداث والتفسير النفسي لتسلسل الأجيال.

وما نجده من استطرادات في وصف الشخصيات يؤكد إرهاصات هذا الاشتغال الروائي من قبيل استخدام الأسلوب النفسي وتيار التداعي في نقل الحوارات الداخلية والهذيانات بهدف الربط بين النفس وواقعها المرير ومن ثم الانصهار في كيان واحد..ولتصبح " المدلولات ليست إلا تنويعات فردية لا تأخذ تماسكها إلا ضمن تماسك شبكة الدالات" [٢].

وكان مسار السرد متجها نحو الذات جاعلا العنوان (التجذيف في الوحل) صورة تعادلية ثيماتية بين الوحل/المكان والإنسان /الذات: التجذيف = إنسان / الوحل = مكان،ولا يخفى ما ينطوي عليه الفعل (جذف) من دلالة حركية تراتبية مثابرة باستمرار بإزاء بنية الوحل غير الثابتة وشبه المتصلبة.

وأدى تلاقي الحركة التي ينطوي عليها التجذيف في الوحل الساكن داخل بنية العنوان إلى تجسيد حبكة درامية مستمرة لها طرفان الأول المسند وهو فعل التجذيف وهو ترميز إيحائي يحيل إلى فعل إنساني والطرف الثاني هو المسند إليه فاعل التجذيف في إشارة إلى عسر المهمة الموكل إلى الإنسان القيام بها فالبنية ليست مائية بل هي طينية.

ويتفنن السارد في التعامل مع الواقع المصطنع بطرائق فنية لا تصنع فيها ولا تعمد بوساطة التوظيف الزمني للاسترجاع والاستباق تارة أو باعتماد القفز الزمني بالتناوب السردي للحبكات القصصية التي تضمنتها الفصول تارة أخرى.

---

[١] – سيد محمد وصالح قطب، عبد المعطي سليم، عيسى مرسي، **في أدب المرأة**، ص ٤٤.

[٢] – سامي سويدان، **أبحاث في النص الروائي العربي**، ص ٢٦.

ومن المعلوم أن "سلب زمن القصة خطيته وبعده الواقعي الذهني هو انتقال من المدرك المشترك إلى انعكاس هذا المدرك على الذات وبذلك تتحقق التجربة الذاتية بوعي الزمن ويتجلى كتابيا على الصعيدين الجمالي والدلالي فعلى الصعيد الأول يتم تكسير البعد الذهني المشترك عند المتلقي ومن خلاله أيضا يتم إنتاج دلالة هذا التكسير من خلال فعل القراءة ذاته" [١]

بمعنى أن يتقدم زمن على زمن كأن تبدأ القصة من وسطها عائدة إلى بدايتها ثم تقفز إلى نهايتها وقد تترك تلك النهاية لتباشر بقصة جديدة من وسطها أو نهايتها بالعودة إلى القصة الأولى وهذا هو نسق التناوب الذي يعد نسقا روائيا متقدما.

ولما كانت "تقنية الزمن.. عامة لذا فهي تحتفظ بقدرتها على توليد الدلالة المختلفة بين عمل وآخر وذلك عندما تدخل في علاقة وظيفية لمروي خاص وتشتبك في شغلها مع مجموعة العوامل التي تبني عالم الرواية" [٢] فان الراوي في تناوبه بين قصة زهيرة وعساف أو قصة موليه أو قصة رحيل نعايم وقصة سمير وقصة آسية وقصة مطاوع وزمرد إنما يجعل الشخصيات في مستوى واحد، فلا تعود هناك شخصية تشكل محورا يجعلها رئيسة أو مهيمنة على سائر الشخصيات.

ويزيد على ما تقدم التصميم الدقيق للأشياء المؤلفة للمكان السردي مما منح المكان جماليات تتفق مع سمات الشخصيات النفسية وأبعادها الاجتماعية والجسدية وبذلك تكون بنية المكان "مفتاحا من مفاتيح إستراتيجية القراءة بالنسبة للخطاب النقدي ومنطقة يلج منها القارئ إلى تضاريس النص بقصد تفكيكه واستنطاقه والقبض على جماليات النص، أما التماسك الموضوعي فيتأتى من خلال التقاطبات الضدية التي يفرزها المكان بعد أن يتحول إلى بؤرة تتمركز فيها حزمة من دلالات ناتجة عن تعالق صميمي وجوهري مع شخصية أو شخصيات النص" [٣].

ولما كان للمكان دور حيوي في جعل "الإنسان يخضع العلاقات الإنسانية للأبعاد المكانية وتكون اللغة هي الوسيط الملائم لإدراك البنى الذهنية والتصورات التي يتشكل وفقها المكان" [٤] فان ذلك قد

---

[1] - سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي (النص ــ السياق)**، ص ٤٧.

[2] - يمنى العيد، **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**، ص ١١.

[3] - خليل شكري هياس، **القصيدة السيرذاتية بنية النص وتشكيل الخطاب**، ص ٢٥٠.

[4] - عمر عيلان، **النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد**، ص ٧٢.

أضفى على القصة طابعا واقعيا أكثر منه تخييليا إذ "يمكن النظر إلى هذا المكان بوصفه نظاما اجتماعيا اقتصاديا عاطفيا ينتظم العلاقات البشرية جميعها في هذه المجالات.. فقد لاحظ سوسير أن الناس عندما يرغبون في التعاون بعضهم مع بعض يجلسون جنبا إلى جنب لتبادل المواد والمعلومات بينما يجلسون وجها إلى وجه عندما يتبارون فالمواجهة تشحذ المنافسة." (١)

والفعل السردي عادة ما يكون نشاطا لغويا متمردا وزئبقيا متموها ومنفلتا يخلع أقنعة ويمارس المنع والسماح في تلقي الذات المفكرة سواء في الحدث نفسه أو في زمانه أو مكانه. وهذا ما يلقي على عاتق أي محلل للخطاب السردي مهمة التتبع للتحولات البنائية في أنماط الاشتغال السردي من جهة وتبعات التلقي لهذا الخطاب من جهة أخرى.

وتستهل الرواية بهذا المقطع الوصفي "رشقة من الزيت ورشقة من الشتائم صراخ المفاجأة يتعالى من كومة مختلطة قوامها نساء ورجال وأطفال" (٢)

وتسرد الأحداث بعد ذلك بطريقة الاسترجاع الخارجي الموضوعي وبالتداخل بين الوصف والسرد، كما في هذا المقطع السردي الذي تفتتح به الرواية فصولها "للوهلة الأولى لم يميز بعضهم سقوط الزيت على رؤوسهم من سقوط المطر لكن تعالى أصوات الاحتجاج كان قد نبه الجميع إلى شناعة تصرف الموظف فرج" (٣)

ويأخذ التداخل بين الوصف والسرد خطا متصاعدا في فصول الرواية جميعها، ولو حاولنا أن نعدد مقاطع الوصف والسرد لوجدنا توازنا واضحا بينهما في اغلب فصول الرواية، وإذا كان السرد موضوعيا والسارد خارجيا وزمن السرد استرجاعا خارجيا فان المكان السردي سيبدو واقعيا ويحيل المؤلف على أماكن أليفة ومغلقة ومواقع قتالية مثل (الأزرق وتل الخروف وعمان وغيرها) وقد شهدت غزوا واحتلالا، وهذه الأمكنة "بوضعها في علاقة مع مرجعيتها الخاصة تخولنا المساهمة في بلورة المعنى العميق لوجودنا المشروط بتاريخنا وبالعلاقات التي تحكم ثقافتنا" (٤)

[١] – جماعة من الباحثين، **جماليات المكان**، ص ٦٠.

[٢] – جميل سلوم شقير، **التجذيف في الوحل رواية**، ص ٧.

[٣] –**المصدر نفسه**، ص ٨.

[٤] – يمنى العبد، **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**، ص ٤٥.

ويقوم التداخل في مستوى الخطاب بين الشعري والسردي على مقاطع الوصف والمشاهد الدرامية والبانورامية ومن ذلك هذا المقطع "الليل صخرة مترامية فاجرة عصية ولدى زهيرة إحساس بان جدران غرفتها البازلتية السميكة تزحف إلى الداخل" (١)

ويتداخل الحوار الخارجي والحوار الداخلي في دراماتيكية مرسومة بحذق وبراعة، وقد بدت بعض الشخصيات أصيلة وفصيحة في حواراتها الداخلية، لكنها كانت تلكن بلهجة عامية في حواراتها الخارجية في إطار النزعة الواقعية التي التزمت الرواية بها بهدف "ارتقاء الإنسان إلى أشكال اجتماعية أكثر تعقيدا أو إنتاجا" (٢)وهذا ما وجه السرد باتجاه نفسي "الطفلة تعبث بشعر صدره الندي تغرس أصابعها في شعر ذقنه الكثيف وتجذبه إليها يقذف بوجهها لعنة محببة ظنا منه انه يلعن نفسه (٣)

وتكمن مأساة الشخصيات في الموت المتربص بها من شتى الجوانب وذلك بسبب "صراع بين نزعات عدوانية تم توجيهها نحو الداخل بدل الخارج فأنتجت شخصية مازوخية تهوى تعذيب الذات بدل الانتقال للفعل الواقعي تجاه الآخرين" (٤).

وتؤدي بعض الشخصيات أدوارا تبحث من خلالها عن الحرية كمفهوم متعدد المعاني والدلالات ومتنوع الأغراض والمقاصد، لكنها تفشل في إيجاد تلك الحرية على المستوى الواقعي الداخلي والخارجي معا بما فيها الحرية السياسية والحرية الوطنية والحرية الشخصية.

وقد عملت الذات/المرأة دورا مهما في تصاعد السرد وتعد شخصية (فرنجية) أهم شخصية نسائية في الرواية كونها ولدت بلا ترحيب من قبل مجتمعها، وعاشت بلا عون، وماتت في جو مأساوي، لتغدو رمزا للذات الحالمة بالحرية والتطلع إلى ما هو مستحيل التحقق وبذلك صارت ثيمة البحث عن الحرية حرية الذات ضد قيود الآخر المستبد سواء أكان هذا الاستبداد ماديا أم كان معنويا من قبل أهل البلد أو من هم من خارج البلد.

وكانت شخصية (عساف) الذات/الرجل أهم شخصية ذكورية في الرواية وذلك في انتمائها لجيل عاصر الاحتلال وشارك في مقاومته وذاق مرارته.. وتأتي بعده شخصية (الهواش) الذي مثل الجيل الثاني

---

[1] – جميل سلوم شقير، **التجذيف في الوحل رواية**، ص١٣، وينظر: ص ١٩.

[2] – شفيق طه النوباني، **الاتجاه الواقعي في النقد العربي الحديث عبد الرحمن ياغي أنموذجا**، ص ١٠

[3] – جميل سلوم شقير، **التجذيف في الوحل رواية**، ص ١٥

[4] – عمر عيلان، **النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد**، ص ١٤٠.

القابع تحت طائل التداعيات التي خلفها ذلك الاحتلال مما جعله يعاني مكابدات القهر والتوجس والحيف.

ثم تأتي قصة سلمان التي تسرد من نهايتها حين يحضر الهواش لتشييع جنازة سلمان ثم يسترجع أحداث القصة من أولها حين كان سلمان شابا. ثم يعود إلى النهاية "ضجيج مكبرات الصوت في ساحة التعزية ونهوض الحضور كافة احتراما لقدوم الجنازة إلى المصلى"[١].

في سردية الآخر

تشكل مسائل تنوع الخطابات السردية حلقة مهمة في نظرية الشعرية الحديثة لما تحمله من إشكالات ابستمولوجية معقدة ومتداخلة ينضوي اغلبها تحت طائلة المشروع النقدي الحداثي وما بعد الحداثي برؤاه الانفتاحية غير التقليدية في النظر إلى وظائف الخطاب النقدي وقضاياه بدءا من الالسنيات البنيوية حتى النقد الثقافي بما فيه من ثقافة التواصل باللغة والفنون والفلسفة والرحلات والآداب وعلوم التفاعلية...الخ

وما كان ذلك الانفتاح ليكون لولا الحروب والإقصاء والسيطرة وتعدد الثقافات حول فاعلية المركز والهامش. وقد نجم عن هذا الانفتاح تباين وظائفي ومنهجي كبير انعكس على مدى فاعلية النقد الأدبي وجدوى النقد وما بعد النقد.

ومن هنا صار على الأدب أن ينطلق من زاوية الوعي بهوية الذات إلى زاوية تأكيد تلك الهوية بإزاء هوية الآخر بأي شكل من الأشكال حضورا وغيابا إذ "أن الأدب يمثل ما يعني فنية الجدل مع الآخر يعني جدلية المستوى الأدائي مع قرينه وجدلية البنية اللغوية مع أختها شريطة ألا نفهم اللغة هنا بمعناها الضيق لان اللغة في إطارها العادي أداة توصيل على حين أنها في العمل الأدبي منبع إثارة وتحريك لأدق المشاعر وهي في الحالة الأولى ذات وظيفة دلالية ترتبط فيها العلامات بدلالاتها على حين أنها في الحالة الثانية ذات وظيفة إنشائية إيحائية تنفلت من كل قيود المواضعة والتقرير" [٢]

ويندرج حول المعادلة النقدية (ناقد ـــ نص، متلق) الكشف عن المسكوت والمغيب وتأويل الرموز مما تمثله أولويات الطرح النقدي وما بعد النقدي.. ولذلك فان "فكرة التسليم بان النص الإبداعي هو

---

[١]- **المصدر نفسه**، ص١٦٠

[٢]- محمد فتوح أحمد، **جدليات النص الأدبي**، ص٣١٤.

الذي يستدعي المنهج النقدي ونوع القراءة، لم تكن صائبة إذ إن ذلك يؤدي بالضرورة إلى أن تكون القراءة دائما واحدة لكل نص إبداعي وتكون بذلك بإزاء ناقد واحد لا نقاد كثيرين" [١]. والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو كيف نحدد إشكالات الخطاب السردي؟

يحقق التمازج الاجناسي تنوعا في أشكال الفواعل السردية (السارد والمسرود والمسرود له) مما أنتج مرايا عدة للتفاعل بين السارد والمسرود له أي الذات والآخر معا. وقد أشار الكاتب في مفتتح الرواية إلى أن "أي تطابق لأشخاص الرواية مع أي شخص آخر سواء كان حيا أو ميتا من حيث الاسم أو السلوك أو سيرة الحياة وأحداثها يكون من قبيل المصادفة البحتة ليس إلا" [٢]

ونلحظ في هذا التنويه أن مفردات (شخص/حي/ميت/ السلوك/الحياة) إنما مدارها السارد والمسرود له (الذات والآخر)، ومن هنا تتأكد الدائرة التي يتضمنها محور السرد ألا وهي الإنسان نفسه. في ظل سيادة الآخر الغربي وقد "حملت كثير من الأفعال الروائية العربية همّ العلاقة المباشرة بالغرب والاحتكاك الحضاري" [٣]

وإذا وقفنا عند الإهداء الذي شكل عتبة القراءة الأولى التي تصادف قارئ الرواية لوجدنا أن ضمير (نحن) الوارد في ألفاظ (ألوذ فيك + نصفي الآخر + كنا نسبح + كنا نجذف) تمثل كلها إفرازات ذلك الهم السردي الذي ينوء بحمله الفاعل/الإنسان ومن ثم "ينسحب هذا الهم الفردي والوجودي إلى الوراء لتتسع اللوحة أمام الهم الاجتماعي والإنساني بتحقيق العدالة الاجتماعية "[٤].

وتشكل ثيمة العدالة المتمثلة في صراع الذات ضد قوى الجور ودفاعها عن نفسها محنة إنسانية أخرى فشخصية عساف المتصارعة مع نفسها مثال لمحنة الإنسان في توقه لإيجاد العدالة، فقد قاوم الاحتلال وحلم بمجتمع تسوده العدالة بلا ضعف أو عجز.

ولان "الفلسفة في الأدب تكون أكثر طواعية في النثر منه في الشعر ولان الأديب الذي تشرب بالحكمة قادر على أن يكتب أدبا فلسفيا" [٥]، فان ملحمية الرواية تغدو أكثر وضوحا في ما تحمله من

---

[١] - جاسم حسين سلطان، **الخطاب النقدي حول السياب**، ص ٥٣.

[٢] - جميل سلوم شقير، **التجذيف في الوحل رواية**، ص ٦.

[٣] - الياس حوري، **تجربة البحث عن افق مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة**، ص ١٥.

[٤] - فاضل ثامر، **الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي**، ص١٦٣.

[٥] -ناجي التكريتي، **تأملات فلسفية**،ص ١٦.

رؤية فلسفية لموقف الإنسان وهو يعيش مرحلة تاريخية مهمة من الاستعمار وما بعده.. لتكون الرواية سجلا توثيقيا اجتماعيا تاريخيا للأجيال.

ويبقى عنصر الزمن بنية مهيمنة على الأحداث ومسيطرة على سيرها، فالزمن هو الذي يصنعها بمروره في أجيال متتابعة جيل عساف والهواش ورحيل وسمير وقد تفاوتت فيه مراكز التسيد والفتوة بين الآباء والأبناء والأحفاد فضلا عن تغاير الدوافع النفسية واللحظات الإنسانية في صراعها على مستويات مختلفة.

وإذا كان "السارد الخارج عن القصة يتخذ وضعين أما أن يكون غيري القصة ويقوم بنقلها دون تحليل وتكون وظيفته التوجيه أو أن يكون مثلي القصة ويكون في هذه الحال ساردا من الدرجة الأولى يقوم بوظيفة الشرح" [1]، فان السارد في هذه الرواية اتخذ صيغة السارد غيري القصة فهو خارج عن القصة ضمن زاوية الرؤية من الخلف متسلطا على الشخصية أو متماهيا معها فيحمل المصباح الذي يبطئ الزمن أمام القارئ أو قد يختصر ذلك بنظرة خاطفة.

وتمثل وسائل السرد التقليدي في هذه الرواية بناءً اجتماعيا في طوري الانحلال والتغيير عبر تتابع هذه الأجيال في خط تطوري طويل يقابل بين الشخصية الفردية والجماعية.

وتعيش كل شخصية حياة كاملة عميقة تجيش بالانفعالات والرغبات ولا تنقصها النوازع وتتسم بالخصوصية في أعماقها وفي ظاهر سلوكها على حد سواء.

وبناءً على مسلمة "أن شخصية ما، يكون لها معنى في بنية عمل روائي حين يكون لها وظيفة تمارسها في علاقتها مع عناصر أخرى (الشخصيات الأخرى أو ما يجري من حوادث) في بنية هذا العمل" [2]؛ فان في قراءة نقد ثقافية لرواية (التجذيف في الوحل) يمكن أن نجد الآخر وقد تجسد في شكلين يوضحان تعالقه مع الذات وهما :

- الشكل الأول / الآخر ندا متقاطعا.
- الشكل الثاني / الآخر وسيطا تواصليا.

---

[1] - جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، ص ١٥٢ والنقد العربي الجديد**، ص ١٠٤.

[2] - يمنى العبد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ص ٢٢.

١. الآخر ندا متقاطعا

تؤدي الشخصية النسائية ممثلة بـــ (الأم، الأخت، الجدة، البنت، الزوجة) دورا مهما في سير الأحداث وتطورها وأهم شخصية نسائية في الرواية هي فرنجية التي يصفها السارد كالآتي "فرنجية ذلك الاسم الذي لم يأت عبثا كما انه لم يأت حبا بالإفرنج هذا لان حب من يحتلون البلاد مستحيل وإنما قد فرضه جمالها الصارخ شقراء والعينان زرقاوان شعر كستنائي وتجانس رائع بين الأنف والشفتين كل ذلك جعل الداية والنساء المحيطات يصرخون بصوت واحد:
ـــ فرنجية وسبحان الخالق" [(١)]

وتمثل هذه الشخصية صورة للذات المتقاطعة مع الآخر وقد يكمن السبب في مسلمة أن "التعلق الحضاري بالفكر الغربي يثير دائما قضية التمزق والتغريب... ولا يستطيع العربي أن يرفض نتاج العقل بما فيه من قيم الحرية والتأمل والعمق واحترام الإنسان والعمل والالتزام" [(٢)].

وقد كان من تبعات ذلك خطيئة الضابط الفرنسي الذي جعل زهيرة أم فرنجية ضحية من ضحاياه وكانت نتيجتها أن تولد فرنجية "جمال فرنجية يزداد كلما تراكضت الأيام والهمس والغمز يتناسلان أقاويل وحكايا وتفقس آلاف البيوض عن صلال تعبئ منعرجات القرية" [(٣)].

ومعاناة الزوج عساف لا تقل شأنا عن معاناة زهيرة في سطوة الفضيحة التي أوجدها الاحتلال من جهة وظلم ذوي القربى من جهة أخرى.

وتسترجع زهيرة أحداث تلك الفعلة التي ستبقى تدفع ثمنها "وزهيرة التي قررت يوما التخلص من العار الذي لحق بها وابنتها فحكايتها لن تبقى سرا فقد نشر الملازم موليه الخبر بتباه قذر" [(٤)].

وللمونولوجات الداخلية دورها في سرد الاسترجاعات الزمنية والتداعيات النفسية المؤلمة "صراخ فرنجية كان استجارة وتضرعا هكذا تهيأ لزهيرة وكأن الطفلة قد قرأت ما يدور برأس أمها "فعلا يا بنتي أنت مالك ذنب لا.. لا.. موتي أنا اسبق"[(١)].

---

[١] – جميل سلوم شقير، **التجذيف في الوحل رواية**، ص١١.

[٢] – سيد محمد وصالح قطب، **عبد المعطي سليم، عيسى مرسي، في أدب المرأة**، ص٣٤.

[٣] – جميل سلوم شقير، **التجذيف في الوحل رواية**، ص ١٢

[٤] – **المصدر نفسه**، ص ١٢.

ويجسد المكان المغلق عزلة المرأة التي تحرص على الخروج سعيا نحو الخلاص والفكاك من قيود الحصار[٢] "ولدى زهيرة إحساس بان جدران غرفتها البازلتية السميكة ترجف إلى الداخل يتهيأ لها أنها تفتح ذراعيها كي تمنع انطباق الجدران عليها تستفيق فرنجية." [٣]

وتتولد في ظل الاسترجاع لذكريات الحادثة الفاجعة صور وصفية واقعية لكنها فانتازية "تصرخ في شبه عواء يعوي كلب في الخارج عواء مرا يدخل هذا العواء إلى نفسها شيئا من الرضى حيث تتصور أن الكلب يشاطرها أساها وضائقتها وانه ربما كان يحاول عبثا مساعدتها في إعادة جدران الغرفة إلى مكانها" [٤].

وعلى الرغم من أن عساف كان متواصلا في احتضانه للام وطفلتها؛ إلا انه مثّل نموذجا للشخصية المتقاطعة مع الآخر أيضا فهو يرفض ان تقتل زهيرة نفسها "اقسم عساف ان يقتل الملازم موليه الذي نصب لزوجته زهيرة كمينا على طريق عودتها الى البلدة" [٥].

ونلمح تقاطعا من نوع مختلف بين فرنجية وعساف الأب المتبني "كان يبش لها أحيانا وكأنها من لحمه ودمه وتارة يضيق بها وبنفسه فيبعدها عنه بترق ويخرج فلا يعود.. كل رموز عساف وغموض تصرفاته صارت الآن بالنسبة لفرنجية كتابا مفتوحا تقرا فيه عساف الأب عساف الثائر عساف المجروح الكرامة"[٦].

أما وجهة نظر زهيرة لنفسها فإنها تتضح في المونولوجات الداخلية الطويلة [٧] التي تعبر عن قطيعتها مع عساف "فمنذ أن جاء بها عساف من الجبل كان قد حمل معها العار ولا مفر وزهيرة المرأة المشتهاة الدافئة المشتعلة قد أكلت جمالها وشبابها الريبة وغلفها الدنس صارت في عيني عساف لعنة لا يمكن التخلص منها"[٨].

---

[١] – **المصدر السابق**، ص١٢

[٢] – سيد محمد وصالح قطب، عبد المعطي سليم، عيسى مرسي، **في أدب المرأة**، ص١٢٤.

[٣]– جميل سلوم شقير، **التجذيف في الوحل رواية**، ص١٣

[٤] – **المصدر نفسه**، ص١٣.

[٥] – **المصدر نفسه**، ص١٧.

[٦] – **المصدر نفسه**، ص٢٦.

[٧] – **المصدر نفسه**، ص ٣٦و٣٧و٣٨.

[٨] – **المصدر نفسه**، ص٣٥.

وقد يتبع الراوي هذه التداعيات بالاقتحام السردي "سهرت الليل بطوله تسب وتشتم.. لم تكن بالقادرة على تبرير ما يمارسه القوي على الضعيف بأنه القدر إذ كيف للمسؤول عنه أن يسمح بتدنيس المقدسات وممارسة المحرمات وهو في شغل شاغل عن معاناة الأبرياء" [١].

ولعلّ من صور التصادم أو التقاطع مع الآخر صورة الثوار في نضالهم ضد الاحتلال "كان حوالي ثلاثمائة فارس من الثوار يزعزعون عاصفة من رمال الصحراء خلف حوافر خيولهم وقبل أن تهدأ الرمال كانت مصفحات انكليزية وفرنسية تتسابق للإحاطة بنجيع خيام الثوار المترامي في بطحاء الأزرق الغبار المنبعث خلف الآليات غطى المخيم بسحابة مرملة داكنة أجبرت أم الهواش على العطاس والسعال وإطلاق الشتائم: (يلعن أبوكم غبرتونا)" [٢].

وأكثر صور التقاطع رمزية تلك التي تكون بين عساف ومولية "عواء الذئب يجرح الأذن والفؤاد والملازم موليه تواق للقبض على العاصي عساف الذي حرمهم النوم" [٣].

وهنا تحصل مفارقة سردية تتأزم فيها الحبكة القصصية حين يفاجئ عساف الملازم موليه ليدوي صوت جهوري ويتبعه الصدى"نعم نحن الغيلان وهذا وادينا توقعوا ارموا سلاحكم ارفعوا أيديكم"[٤].

وصار موليه في قبضة عساف لتنعكس الصورة فيصبح موليه هو الأسير وعساف هو الفارس في تقابل دراماتيكي افترض تعادل كفة القوى بين الغالب والمغلوب "كانت يدي الملازم خلف ظهره ربط عنقه بسلسلة من الحديد كان قد هيأها خصيصا لهذه الساعة.. ربط جترير الملازم موليه بسنام السرج وأطلق لفرسه العنان"[٥].

وتتصاعد الأحداث وتتطور لتكون لحظة التأزم حاصلة حين يكون عساف بين ثلاثة مفترقات "تشد أطرافه: مرض زهيرة الخطر الذي عتم على همومه الأخرى، مصير الملازم الأسير المقيد في مغارة

[١] - **المصدر السابق**، ص ٣٦.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ٢١ .

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ٤٤ .

[٤] - **المصدر نفسه**، ص ٤٥.

[٥] - **المصدر نفسه**، ص ٤٦.

في مجاهل الأرض، والطلب العاجل من قائد الثورة الذي تناحر إليه علم أمرين الأول أسر عساف للملازم موليه دون أخذ الإذن بذلك والثاني إقدام عساف على نسف بيت مرابعه ظاهر." (١)

لكن كل ذلك لا يعني شيئا إزاء الإحساس بأنه "منذ وطئت أقدام الغزاة ارض الوطن غلفته الخيبات، الخيارات كلها كانت مرة وكان القتال اقلها مرارة بالنسبة لعصبة مسكونة بترابه وحجارته لقد أمضى عساف الليل نهبا بين تلك الأفكار ونقائضها" (٢)

هذا الإحساس جعله يرسم المصير الذي ينبغي أن يختاره لنده الآخر: أما الانتقام واخذ الثار وأما العفو والتسامح ورد الإساءة بالإحسان وهو ما كان العرب قد أقاموا دولة العدل والإسلام على أساسه بما جعلهم قبلة الأمم الأخرى، فاختار عساف الخيار الأخير "ترك الأزرق في عتمة الأسود قادته الفرس إلى الوادي السحيق ثم صعدت به.." (٣)

وهنا يترك السارد تكملة مشهد معاونة عساف لنده موليه لينقلنا إلى مشهد من قصة أخرى(٤) حيث عساف على ظهر فرسه وخلفه زهيرة.

وحين يخبر عساف قائد الثورة بان الملازم قد أكلته الضبع يتوجس ويشك بالأمر "توجه إلى عساف وقد اشتدت تفاصيل وجهه وانتصب شارباه الغليظان وانتقل الدم إلى عينيه فلونهما. رمى عساف بنظرات كان وقعها عليه اشد من إحساسه بأزيز الرصاص حول أذنيه.." (٥)

وهذا ما ولد شرخا في الثقة بين الذوات مع بعضهم الذات المرؤوسة والذات الرئيسة مقابل تلاحم حدة التوافق بين الذات والآخر"كان عساف يعلم بأنه سيخضع لمحاكمة قاسية أمام زعيم الثوار لكنه كان على يقين بتراهة تلك المحاكمة" (٦)

ثم يعود الراوي بالقصة إلى ذكريات مضت حين كان الهواش وفرنجية صغيرين "وعندما كانت أمه تكرر فرنجية لا تناسبك يا هواش كان يزداد تعلقا بها" (١).

١- **المصدر السابق**، ص ٤٩.

٢- **المصدر نفسه**، ص ٥٠.

٣- **المصدر نفسه**، ص ٥١.

٤- **المصدر نفسه**، ص ٥٢.

٥- **المصدر نفسه**، ص ٥٥ـــ ٥٦.

٦- **المصدر نفسه**، ص ٥٧.

وهنا يتشكل تقاطع الذات العاشقة مع الآخر المعشوق فتحمل الذات إحساسا حادا يصل حد رفض الذات لنفسها " وكثيرا ما كان يتمنى أن يعود إلى طفولته لسبب واحد فقط وذلك كي يتسنى له اللعب معها والقرب منها وتأسف كثيرا لأنه كان يكبر وفرنجية تكبر وفرص اللقاء بينهما تصغر لان إحساس أم فرنجية بنضج ابنتها كان يتصاعد معه الردع الأمر والنهي وتضيق الحلقة عليها حتى صار الهواش بالنسبة لها حلما واللقاء مصادفة والسلام لا يكفي والقلب يهواه وأبو الهواش كان أقسى قلبا من أمه حيث تغيرت معاملته لابنه بعد أن غمز له صايل احد المقربين من سلطان قائلا: سمعنا أن الهواش بيحب بنت موليه" (٢)

انه الآخر الأجنبي كضلع نابت في شرخ العلاقة الحميمة بين الهواش وفرنجية لذلك تبوح أمها بسر ابنتها غير الشرعية فأبوها ضابط فرنسي اغتصب أمها في البلد وكل هذه الذكريات ترسم صورة للآخر في نفس الهواش فيتصور أن الفرنسي "قزم حقير ذو سحنة صهباء مقززة وتصور المتعاملين معه أشباحا يرشحون ذلا ومهانة قاماتهم واطئة وهم يجرون عربات المحتل ورؤوسهم ممدودة فوق صدورهم ترتطم ذقونهم بركبهم ونساء القرية يرحن ويجئن وعلى أكتافهن مناشل الماء المصنوعة من صاج رقيق لماع وتصور عيون الجنود تزني بهن عن بعد ثم بدا يختلط في سمعه رنين الأجراس اللواحة على صدور الجمال مع رنين الأجراس التي ترتطم بقوائم ثيران العمال." (٣)

وكذلك قصة مطاوع مع خطيبته زمرد "كثّف مطاوع زياراته للبيت ليس حرصا على الخطيبة بقدر ما هو الحرص على شمشمة أفكارها بحيث صارت كل جلسة لها عبارة عن مساجلات تنتهي بهزيمته في غالب الأحيان وكان في كل مرة يكشف هشاشة نفسه أمام توازن أفكارها.. وبدأ الندم يأكل تماسكه على ما افلت من لسانه عن سيرته الذاتية" (٤).

وتكون محصلة هذا التقاطع أن تتصادم الأم وابنتها بسبب مطاوع، فالخطيب يبادل أم الخطيبة مشاعر وجدانية و "قد تجرا على مد يدها اليسرى باتجاه كتفه وبلا شعور وبتلقائية طفولية سلمته يدها الأخرى، شد يدها.. وبهذا فقد احدث فجوة في جدار القلعة التي صار من الممكن احتلالها بيسر" (٥).

---

[١] - **المصدر السابق**، ص ٨٥.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ٨٥ــ ٨٦.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ٩١.

[٤] - **المصدر نفسه**، ص ١٣.

[٥] - **المصدر نفسه**، ص ١٣٣

وهذا ما يحمل زمرد على طرد مطاوع في ما يشبه لوحة وصفية فانتازية "صار مثل حمار يطرد من بستان الزهور أذناه رخوتان شفته السفلى مدلاة وعيناه مثل حدقتي بومة.." (١).

أما الأم "فقد انهارت مثل كوارة من طين تحت مطر غزير تنساب الدموع من عينيها وهي دون حراك وربما كانت بلا وعي" (٢).

وينتهي الحال بزمرد في مشفى المجانين "أفاقت زمرد في عشية اليوم التالي تصورت أو تخيلت فوجدت نفسها على سرير آخر وبملابس أخرى وفي مكان لم نشاهده مسبقا أزعجها لون الفستان الأصفر الذي ترتديه حاولت تحريك أطرافها عبثا كانت تحاول ومن خلال الوجوه المحيطة بسريرها والتي لا تعرف منها وبها سابقا خمنت أنها ربما كانت نزيلة في مشفى للمجانين"(٣).

ويكون التقاطع مع قادة الثورة سببا في فصل عساف عن الثورة "فذهب إلى الجبل مثل عجل هائج صار أعجوبة في الانقضاض ذئبا في السطو ثعلبا في التخفي لبوة إذا بطش عفيفا عن كل صغيرة إذا غلب" (٤). وفي الجانب الآخر الجنود المحتلون "وفي شبه ساحة وسط الخيام ترجل عدد من الجنود يميز لونهم عن لون الأرض بنادقهم وحرابهم اللماعة ثم نزل من سيارة جيب ضابطان احدهما انكليزي والآخر فرنسي" (٥)

إن بين عساف رمز الثورة ومحمود رمز المهادنة والخيانة في مناصرة الأجنبي تقاطعا أخلاقيا "عندما كان الليل يوزع أحلامه على الأدمغة الغافية دخل عساف على مدير الناحية مثل الجن فوهة بندقيته تطبع على شفة النائم قبلة باردة ارتعش النائم أبصر نصف إبصار فوجئ فغر فاه وحملق برعب. يرجع عساف بندقيته ويمطر محمود باللائمة على انصياعه لمشيئة الفرنساوي مستهجنا منه كل سلوك ضد أبناء قبيلته"(٦).

---

[1] - **المصدر السابق**، ص ١٣٤.

[2] - **المصدر نفسه**، ص ١٤٠.

[3] - **المصدر نفسه**، ص ١٤٧.

[4] - **المصدر نفسه**، ص ٢٨.

[5] - **المصدر نفسه**، ص ٢١.

[6] - **المصدر نفسه**، ص ٢٨.

وفي خضم حوار دراماتيكي يتدخل الراوي فيصف مشاعر محمود في الوعد الذي قطعه لعساف "محمود الضابط العربي في الجيش الفرنسي المحتل يقع نهبا لندم سيأكل توازنه الوعد الذي قطعه لعساف صار مثل صخرة تجثم فوق صدره فماذا لو انكشفت المؤامرة وانقلب السحر على الساحر لكنه وقد باع نفسه للمحتل بدأ يشعر بالندم" (١).

ومن ثم تتداعى الأفكار في رأس عساف "تمتم الآن نصحته وحذرته لكن شو نعمل رأسه يابس وفطن محمود إلى نفسه والى واقعه الآن فيقرعهما بعنف لكن سلطان كان أعقل مني ترك البلاد وبقي حرا وأنا طلعت خسران" (٢).

وهذه الهواجس تقض مضجع محمود لتؤكد أن خيانة الذات ومهادنة الآخر لن تكون نتيجتها إلا الخيبة والندم فالمحتل سيبقى هو المستفيد في كل الأحوال أما هو فسيُلفظ لفظ النواة.

وتدفع قطيعة عساف مع الآخر إلى أن يعد كمينا فيأخذ مفاتيح السجن من ضابط فرنسي في مناورة تنتهي بإطلاق النار على ذلك الضابط داخل سجن القلعة "استعاد كل من الثوار سلاحه من داخل ركني القش وبعد لحظات صاروا في قلب اللهب لقد تمكنوا من قتل اثنين من حرس السجن الفرنسيين بالسلاح الأبيض" (٣).

لكن المفاجأة انه لم يجد سجينا واحدا فيعرف عند ذاك أن فخا نصب له. وتكون النهاية أن يقتل عساف على يد أولئك العملاء ومنهم الملازم سعيد الذي تدور الشكوك حوله وكذلك حول راضي الذي رافق عسافا في المهمة.

ثم يكون الصدام مع الآخر الفرنسي في سوريا الذي يجند بعض المواطنين المتطوعين تحت إمرة نورمان (٤)، منتهيا بهزيمتهم أمام الثوار في تل الخروف "هربت المفرزة السورية المسخرة في حملة ميشو وتشتت الجند بكل اتجاه قادة العربات تركوا عرباتهم تسير وانزلقوا عنها فرارا من الموت فاصطدمت العربات ببعضها والمجترات تصعد حيطان الكروم وتنقلب بغالهم المحملة بالذخيرة."(٥)

[١]- **المصدر السابق**، ص ٣٢.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص ٤١.

[٣]- **المصدر نفسه**، ص ١١٧.

[٤]- **المصدر نفسه**، ص ١٩٨.

[٥]- **المصدر نفسه**، ص ١٩٢.

وقد تتقاطع الذات المستلبة مع نفسها حين يعتمل في دواخلها الإحساس بالنقيصة والخيبة مثلما حصل مع فرنجية وهي صغيرة عندما أعطاها قائد الثورة ليرة عثمانية ذهبية معلقة على صدرها فقالت لها مشايخ الأرملة المسترجلة (يا عيني يا عيني فرنسية وتلبس عثمانية)" (١)

وكانت أمها تقول لها "ستسددين عيون الثورة يا فرنجية آه مضروب على رسنك يا بنتي طول العمر"(٢)

ونجد في المستوى نفسه من المهادنة لقوى الشر شخصية المستخدم اللبلاب الذي يصفه الكاتب بالأعور وهو إذا قال فعل وانه عضو بارز في قيادة التنظيم يحاول التجسس على المدرس سالم الذي يتجاهل قدومه إلى الصف ويتابع الشرح "المستخدم عاد ودفع ظلفة الباب بقدمه ثم وقف سادا فتحة الباب بجسده ودون ان ينبس ببنت شفة بقي يحدق من عينه الوحيدة بعيني المدرس غير ابه بفضول الطلاب الصامت المكبوت والموجه إليه بحقد ظاهر" (٣).

وهناك شخصية تشابه اللبلاب هي شخصية سلمان "دليلهم المحصن بتواطؤ مدروس فقد كانت ضربات قلبه هي الأقل والأهدأ يسير مستمتعا بالتنقل قفزا بين حجر وحجر يلتف حول تجمعات الغار والنعنع البري مثل ثعلب" (٤).

ولأنه يساعد المحتل على أهل بلده فقد أهدر كرامته وصار تابعا للأجنبي "يرد بثقة : وادي الغيل سيدي"، ثم إذا زلت قدمه وارتطم مسدسه بصخرة فانه لا يعير ذلك اهتماما قدر اهتمامه برد الجواب على سؤال الملازم موليه ماذا تعني كلمة غيل بالعربية فيقول وكأن شيئا لم يكن (الغيل جمع غول وهو حيوان خرافي يا سيدي"(٥).

ومع تقادم الأجيال فأن هذا الصراع الأزلي مع الآخر سيستمر حتى إذا وصلنا إلى جيل الأحفاد الذي مثله سمير، فإننا نجد أن ذلك التذمر من الآخر الفرنسي قد تمثل في اقتران ولادته بنكسة حزيران

---

[١] – **المصدر السابق**، ص ١٠٣.

[٢] – **المصدر نفسه**، ص ١٠٣.

[٣] – **المصدر نفسه**، ص ٣٣٠.

[٤] – **المصدر نفسه**، ص ٤٤.

[٥] – **المصدر نفسه**، ص ٤٥.

وكذلك في الشعارات الجوفاء التي تتردد على مسامعه [١]، كل ذلك لم يمنع سمير من أن يقرر الرحيل إلى فرنسا ليكون في تماس مباشر مع الآخر "وفي باريس وفي هذه اللحظات بالذات كان صدر سمير يضيق حتى يكاد يهرس عضلة قلبه هذا على الرغم من انبهاره بكل شيء هناك.." [٢].

إلا إن المقام لم يطب له في فرنسا فأخذ يسخر من نفسه "لقد صرت دنكيشوتيا أتوهم أخطارا لا وجود لها" وهنا يتداعى السارد كلي العلم مع شخصية سمير "فطواحين الهواء ربما كانت هي من أوحى إليه بسرفانتس" [٣].

وأسهمت الذاكرة ومرجعياتها الثقافية المتأصلة بالوطن وأهله في زيادة هذا الإحساس بالانفصال عن الآخر والشرود عنه ومن تلك المرجعيات "الفرنسي القاتل الشهاب الدموي فرنسا كاريبه واندريه ودي جوفيتيل وميشوليت هي فرنسا التي يراها الان حتى بدا يعيد النظر في قناعاته عن الشيوعية وعن آراء ماركس ولينين" [٤].

وهذا ما جعله فريسة التصارع بين ذاته ووطنه وتاريخه وبين الآخر بجبروته وتسلطه ليستمع أخيرا لنداء الذات فيقرر العودة إلى الوطن لاهثا للحاق "بقطار القهر قطار يجبر ركابه على التصفيق لجلاديهم لا بل ويجبرون على الرقص والغناء احتفاء بذلهم وفقرهم سمير يلعن ميكافيلي" [٥]

وقد أوصله ذلك إلى الهاوية حين اختار أن يسقط نفسه في وادي الراين العميق في مشهد سحري واقعي "كان قد أدار ظهره لوادي الراين العميق وصرخ لها بصوت ردده الوادي عدة مرات : آسيا.. يا.. يا.. يا، ثم انقلب على قفاه وقد رحب به الراين قربانا جاءه من بلاد بعيدة" [٦]

وتكون الغلبة للآخر الأقوى لما له من قوة ونفاذ وسيطرة وتكون الخسارة للأضعف المغلوب /الذات الأنا المكبوتة المقموعة والمظلومة العاجزة عن معادلة كفة القوى وهذه وجهة نظر تحتاج من

[١] - **المصدر السابق**، ص ٢٣٦.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ٢٤٤.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ٢٤٥.

[٤] - **المصدر نفسه**، ص ٢٤٦.

[٥] - **المصدر نفسه**، ص ٢٤٨.

[٦] - **المصدر نفسه**، ص ٢٤٩.

"الفنان إلى وعي متيقظ يمكنه من النفاذ إلى حركة السير التاريخية بكل انطلاقها وعوامل دفعها أو تعويقها ورؤية مواقعها المتصارعة ومحصلة هذا السير وتركيب المجتمعات وعلاقات هذا التركيب" [١].

وهنا تتأكد رؤيا العالم "مشتركة بين مؤلفين وأدباء يختلفون غاية الاختلاف.. مما يثبت فكرة الشعور الجمعي بصورة ضمنية"[٢].

وفي مقابل هذه الصورة للآخر نجد في الرواية صورة أخرى تستعيض عن لغة الغالب والمغلوب، بلغة التصالح والتعارف والانفتاح، فالقوي يساعد الضعيف والضعيف يستنجد بالقوي في جو من التصالح و المشاركة.

٢. الآخر وسيطا تواصليا

قد يتجسد الآخر بالنسبة إلى الذات كصورة مؤتلفة مع كينونتها لا يعارضها أو يناقشها وذلك حين يكون حبيبا باقيا مهما تغير الزمن وتبدلت الأماكن فهو قسيم روحها وتوأمها.. وعنداك "تتكون وجهة النظر من تفاعل الذات المدركة من معطيات عالمها ومع غيرها من الذوات المحيطة بها ومع نفسها أيضا" [٣].

ويمثل عساف هذا الشكل من أشكال الذات في علاقته مع الآخر زهيرة التي تمثل هذه الصورة خير تمثيل، فعلى الرغم مما لحق بزهيرة من عار إلا انه بقي وفيا ومحبا لها إلى درجة انه لم يحاول ولو مرة إشعارها بالعار الذي يتلبسها من فعلة الملازم موليه.

ونطالع في بداية الرواية الأجواء التي جمعت بين زهيرة وعساف في استباق لزمن آت سوف يسترجعه الراوي أو الذات الثانية للمؤلف فيما سيلحق من فصول الرواية، ولهذا فان القارئ حين يقرأ المقطع الآتي لا يعرف بعد الذنب الذي تلبست به زهيرة أو المصير الذي آلت إليه "يطرق باب الغرفة بهدوء ينتاب زهيرة إحساس يوحي بأنها بلا مفاصل بلا إرادة بلا لسان خاصة أنها كانت قد سمعت قبل

١- شفيق طه النوباني، **الاتجاه الواقعي في النقد العربي الحديث عبد الرحمن ياغي أنموذجا**، ص٥٣.

٢- نبيل راغب ، **موسوعة النظريات الأدبية /أدبيات موسوعة**، ص١٢٢... ورؤيا العالم بالنسبة لغولدمان هي: هذا المجموع من التطلعات والمشاعر والأفكار التي تجمع بين أعضاء طائفة ما وهي طبقة اجتماعية في اغلب الأحايين وتجعلهم يعارضون الطوائف الأخرى. ينظر: لوسيان غولدمان، ومجموعة باحثين، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي.

٣- سيد محمد وصالح قطب، عبد المعطي سليم، عيسى مرسي، **في أدب المرأة**، ص١٠٤.

لحظات صيحات خجولة من ديك متسرع يستعجل الصياح. يطرق الباب مرة أخرى وتتسرب من شقوقه كلمة السر الطرق يخيف الطفلة تصرخ كأن لصرخة الطفلة فعل المنبه لزهيرة من غيبوبة صاحية حملتها وانطلقت ترفع مزلاج الباب الليل يتهالك ومقاومتها تتهالك وعساف يرمي بندقيته خلف الباب ينزع كوفيته والعقال يفك عرا رداء هرئ يحتضن زهيرة والطفلة معا" [١].

وتعكس علاقة فرنجية الطفلة بعساف صورة التواصل مع الآخر الأب "عندما غاصت فرنجية في أعماق ذاكرتها صارت ترسم لعساف صورة أجمل ثم بدأت ترى البعد الثلث لكل تصرف من تصرفاته" [٢].

وهذا بعد من أبعاد التجسد الروحي للتواصل الإنساني "ارتمى عساف على ظهره تناول الطفلة وأجلسها فوق صدره والسراج ينشر فوق وجه الطفلة غلالات متواترة من نور الطفلة تعبث بشعر صدره الذي تفرس أصابعها في شعر ذقته الكثيف وتجذبه إليها"[٣].

ولما علم بما جرى لزهيرة في غيابه "اقسم عساف أن يقتل الملازم موليه الذي نصب لزوجته زهيرة كمينا على طريق عودتها إلى البلدة" [٤]، لكن ذلك لم يغير حنين عساف لزهيرة وحبه لها لهذا غلب حب عساف حنقه "حمل عساف زوجته على ظهر حصانه بحنان ظاهر ثم حمل الطفلة بأعصاب باردة واودعها حضن أمها"[٥]، وفي أجواء واقعية سحرية يتعمد المؤلف توشيح السرد بها لتصطبغ صورة الآخر بصيغة رومانسية "عساف يبدي جوعا ويمارس الأكل بنهم لقد كان اللقاء لطيفا جدا وشرسا جدا حرق تعب المسير بلحظات ثم حرق بضعة شهور من الحرمان بلحظات" [٦].

ثم يستبق السارد العليم الخارجي الأحداث فينقلنا إلى فرنجية العجوز وقد تعلقت بالهواش الذي سيكون صورة الآخر العاشق "وبلمحة بصر انتقلا بذاكرتيهما فورا إلى مرتع الروح في وادي السرحان طفلي وادي المنفى المدللين على رمل الصحراء" [٧].

---

[١] – جميل سلوم شقير، **التجذيف في الوحل رواية**، ص١٤.

[٢] – **المصدر نفسه**، ص ٢٧.

[٣] – **المصدر نفسه**، ص ١٤ــــ ١٥.

[٤] – **المصدر نفسه**، ص ١٧.

[٥] – **المصدر نفسه**، ص ١٨.

[٦] – **المصدر نفسه**، ص ١٤.

[٧] – **المصدر نفسه**، ص ٢٥.

ويسبر السارد أو أنا الراوي الغائب وعي الشخصية فيعود بذاكرة فرجية إلى الصبا لتتذكر الهواش طفلا "ابن السادسة يحدق بالقادمين الجدد وقد لفتت نظره غدائر فرنجية التي تشبه قصاصات من ذهب بياض رجليها ونعومة عنقها كل ذلك كان قد أثار لديه الإحساس بالمقارنة المرة بين سحنته السوداء الفاحمة وبينها مما أشعره بالخجل" [1]، ووصل الأمر إلى أن قال فيها شعرا غنته البنات في حفلات الزواج.. [2].

وكانت علاقة فرنجية بسا لم علاقة أم بابنها وعلى الرغم من أنها بنت موليه الآخر المحتل إلا أنّ ولعها بسا لم وحنوها عليه جعلها تجد فيه ابنا بارا لأرضه التي استشهد من اجلها [3].

وسا لم صورة مخالفة لمطاوع فسا لم رمز لحب الوطن والفداء من اجله في حين كان مطاوع مثال الخيانة للوطن والغدر به "بينما كان مطاوع يرتقي سا لم الرتب من بدايته ثم يحصل في كل يوم على مكسب جديد كان سا لم يعاني التشرد محاولا ردع أظفار الفقر من أن تنهشه أو تجهز على خالته فرنجية" [4].

وكانت فرنجية العجوز قد وقعت فريسة للمحتل مرة أخرى من خلال فاجعة سا لم الذي انصهرت به الدبابة بنيران الأجنبي وقبل ذلك كانت "قد لاحقتها لعنة القدر فوق ارض الوطن وبخاصة عندما اعتبر سا لم منبوذا بسبب رأيه السياسي أمام قوم لا يسمعون إلا صوتهم" [5].

ولعل من أكثر صور الآخر تعاطفا وغرابة تعاطف عساف مع غريمه موليه بعد أن وقع أسيرا في قبضة عساف في مفارقة سردية تبدل فيها ميزان القوى بين الضعيف والقوي وبشكل قد يوهم القارئ بما يخبأه عساف لموليه "وقبل أن يهاجم الضوء فلول الليل المهزوم غادرت فرس عساف به فناء الدار تحمل تحته في فتحتي الخرج قربتين أحداهما معبأة باللبن والثانية بالماء والخبز مع التمر والقليل من التبغ ترك الأزرق" [6].

---

[1]- **المصدر السابق**، ص ٦١.

[2]- **المصدر نفسه**، ص ٦٦.

[3]- **المصدر نفسه**، ص ٢٣٠.

[4]- **المصدر نفسه**، ص ٩٩ .

[5]- **المصدر نفسه**، ص ٢٢٥ .

[6]- **المصدر نفسه**، ص ٥١.

بهذا الفعل يؤكد عساف طبيعته فهو لا يضمر حقدا للآخر وقد كان متعاونا معه غير موذ له وهو حين يدرك عدم وجود موليه في المغارة تنتابه الهواجس "أسئلة كثيرة كان قد طرحها على نفسه لأنه يعلم أن موليه مربوط بشكل محكم ولن يستطيع تخليص نفسه.. وعلى الرغم من خيانة الفكرة لأهدافه فقد جلبت له شيئا من راحة الضمير وها قد حددت الأقدار مصير موليه بغير إرادة منه قرّب كفه من فمه وقبلها وكذا فعل بالأخرى رحمه الله أنهما باتتا نظيفتين من دم موليه" [١].

لكن الواقعة لم تسرد كلها فقد ترك الراوي جزءا مهما من تكملتها ليعود إليه في فصل لاحق وليحكي من وجهة نظر موليه في سرد ذاتي مخالفا سرده الموضوعي الذي سارت عليه الرواية كلها. وإذا كان السرد على هيأة تقرير مترجم ومكتوب بتوقيع موليه فانه كان تفصيليا إلى درجة التماهي في دقائق المشاهد السردية.

فيكون في قتل عساف للضبع ولملمته لبعض العظام المسحوقة ولرتبة موليه ورقمه المعدني وخوذته إيهام لعلية القوم وقائدهم أن عسافا أخذ بثأره وقتل غريمه شر قتلة.

والحقيقة أن الضبع أسهمت في أخذ الثأر دون أن تتلطخ يد عساف بدم موليه لكن قائد الثورة "رمى إلى عساف بنظرات كان وقعها عليه اشد من إحساسه بأزيز الرصاص حول أذنيه وبعد لحظة صمت انفجر الرعد على شكل وابل من الأسئلة :

ــ وين موليه يا عساف ؟ ثم أشاح بوجهه عنه وكأنه لا يريد أن يسمع منه جوابا"[٢].

وهذه الشكوك تبقى مساورة للقوم تجاه عساف الذي " كان يعلم بأنه سيخضع لمحاكمة قاسية أمام زعيم الثوار لكنه كان على يقين بنزاهة تلك المحاكمة.." [٣] ويشاطر قائد الثورة عسافا همه فيأمر بإعطائه بعض المؤونة لتسد ضيق حاله.

وكان قائد الثورة مثالا للآخر المتعاون وصورة للأب الروحي للثوار[١]وكان التفاعل بين الثوار مع بعضهم صورة للتعاون والتواصل أيضا وتشد المقاتلين الثوار أواصر اللحمة والتواصل "لكن هذا التوزيع

---

[١] - **المصدر السابق**، ص ٥١.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ٥٥ــ ٥٦.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ٥٧.

لا يعني بأي حال من الأحوال وجود قطيعة بين مقاتلي المقارن الأربعة الجميع يعرفون بعضهم تماما كما أن أي مقاتل كان يعرف موقعه ولا يتعداه الكل يأتمر بأمر وجيه"[٢].

وتعود الرواية في الفصل العاشر إلى كشف نهاية موليه التي أخفيت نهايتها في ما سبق حين نجا موليه وكتب مقالا في صحيفة فرنسية فيثير غضب الحاكم العسكري الفرنسي في سورية وبذلك يتحول الآخر من كونه مؤازرا لأبناء جلدته إلى العكس فهو مؤازر لعساف ومضاد للحاكم الفرنسي بما يشبه موقف عساف حين خالف قائد الثورة.

وصارت حكاية أن الضبع قد أكلته ليست كل القصة فهناك جزء خاف منها..وما كان لهذا الجزء أن يكشف لولا قيام الصحافة بترجمة التحقيق ونشره وتوظيفه في خدمة الثورة وتكون نتيجة هذه المفارقة هو تصوير همجية المحتل مقابل شهامة الثوار.

وتكون عبارة "الليونتان موليه يبرئ قاتله "هي العنوان الذي يختزل هذا التلاقي بين الذات والآخر ولان هذا المحور جزء أساس في بنية الخطاب السردي[٣] لذلك عمد المؤلف إلى تغير سياق السرد فجعل السارد مثلي القصة داخليا يسرد بلسان موليه نفسه كاشفا عن سر مؤازرة عساف له. لتكون وجهة النظر مصاحبة لا ورائية وباسترجاع دقيق يحفل بمشاهد درامية.

الخاتمة

كشفت هذه الدراسة أن فاعلية السرد في رواية (التجذيف في الوحل) تمثلت في الرصد الاجتماعي للذات والآخر من خلال:

١. أن حضور الذات كان في صيغة تعادلية مع الآخر الذي توزعت ملامحه بين الموضوعية والذاتية.

[1] - **المصدر السابق**، ص ٧٦ـــ٧٧

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ٣٩

[٣] - **المصدر نفسه**، ص٢٢٤ـــ٢٢٢

٢. أن صورة الذات لم تتحدد إلا بتعالقها مع صورة الآخر في نظرة تعادلية لكل منهما فقد تكون الذات إيجابية مع الآخر أو قد تكون مستلبة من قبل الآخر حين يغدو قامعا لها.
٣. أن مكابدات الواقع منحت الذات تكاملها في احتوائها للآخر معاديا وصديقا وهذا ما جعل المتن الروائي محيلا على العنوان الرئيس الذي يبقى هو الثيمة الأساس التي توحي بالانبلاج لتحدٍّ مستمر ومقاومة لا تقهر واستمرارية لا تعرف المهادنة أو الكلل تجاه الآخر..
٤. شكل الآخر ثيمة موضوعية متخذا إحدى صورتين في تعالقه مع الذات فهو إما ندا متقاطعا أو وسيطا تواصليا. ومن صور التصادم أو التقاطع مع الآخر صورة الثوار في نضالهم ضد الاحتلال وصورة الذات العاشقة مع الآخر المعشوق وقد تتقاطع الذات المستلبة مع نفسها حين يعتمل في دواخلها الإحساس بالنقيصة والخيبة.
٥. ويتجسد الآخر بالنسبة إلى الذات وسيطا تواصليا يأتلف مع كينونتها فلا يعارضها في جو من التصالح و المشاركة ويمثل عساف هذا الشكل من أشكال الذات في علاقته مع زهيرة وكذلك علاقة فرنجية الطفلة بعساف و تعاطف هذا الأخير مع غريمه موليه.

قائمة المصادر والمراجع

١. أحمد، محمد فتوح، **جدليات النص الأدبي**، ط١، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٦.
٢. التكريتي، ناجي، **تأملات فلسفية**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٨.
٣. ثامر، فاضل، **الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي**، ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢.
٤. جماعة من الباحثين، **جماليات المكان**، ط٢، الدار البيضاء: دار قرطبة للطبع، ١٩٨٨.
٥. جينيت، جيرار ترجمة محمد وآخرين، **خطاب الحكاية**، ط ٢، المجلس الأعلى للثقافة، الهيأة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٧.

٦. خوري، الياس، **تجربة البحث عن افق مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة**، بيروت: مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، ١٩٧٤.

٧. راغب، نبيل، **موسوعة النظريات الأدبية/أدبيات موسوعة**، ط١، القاهرة: طبع دار نوبار للطباعة، الشركة المصرية للنشر، ٢٠٠٣.

٨. سلطان، جاسم حسين، **الخطاب النقدي حول السياب**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٧.

٩. سويدان، سامي، **أبحاث في النص الروائي العربي**، ط١، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦.

١٠. شقير، جميل سلوم، التجذيف في الوحل رواية، الطبعة الأولى، دار علاء الدين للنشر، ٢٠٠٤.

١١. عصفور، محمد، **مفاهيم نقدية**، رينيه ويليك، تر:، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،١٩٨٧..

١٢. العيد، يمنى، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط١، بيروت لبنان: دار الفارابي، ١٩٩٠.

١٣. العيد، يمنى، **فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**، ط ١، بيروت: دار الآداب، ١٩٩٨.

١٤. عيلان، عمر، **النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد**، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠.

١٥. غولدمان، لوسيان ومجموعة باحثين، **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، ط١، ترجمة محمد سبيلا، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٤.

١٦. قطب، سيد محمد وصالح، عبد المعطي سليم، عيسى مرسي، **في أدب المرأة**، القاهرة: دار نوبار للطباعة، مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٠.

١٧. النوباني، شفيق طه، **الاتجاه الواقعي في النقد العربي الحديث عبد الرحمن ياغي أنموذجا**، ط١، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤.

١٨. هياس، خليل شكري، **القصيدة السيرذاتية بنية النص وتشكيل الخطاب**، الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ٢٠١٠.

١٩. يقطين، سعيد، **انفتاح النص الروائي (النص ــ السياق)**، ط١، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩.